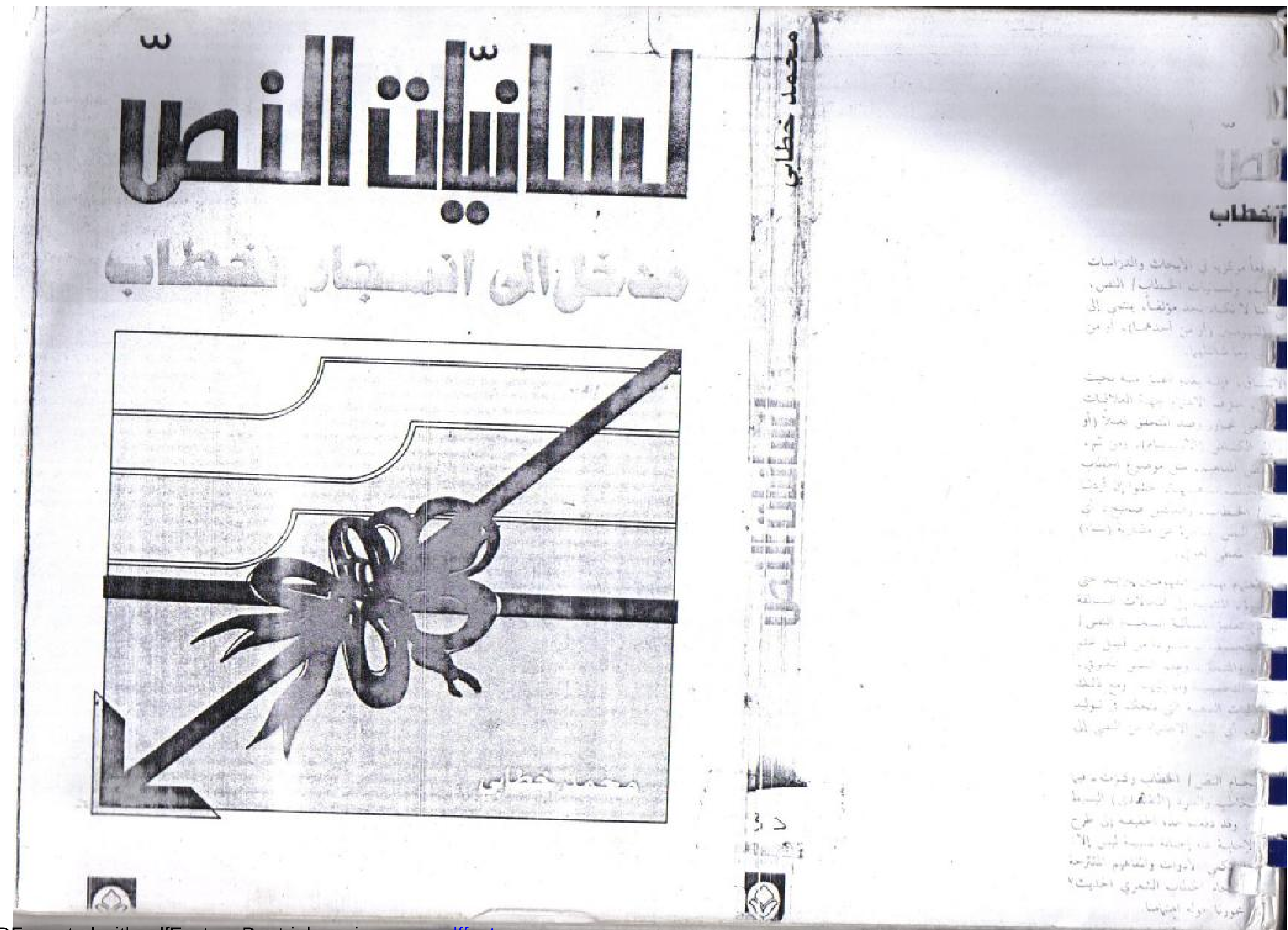


لسانيات النص
مدخل إلى انسجام الخطاب
محمد خطابي


لسانيات النص
مدخل إلى انسجام الخطاب
محمد خطابي
محمد خطابي

لسانيات النص

مدخل الى انسجام الخطاب

محمد خطابي



المركز الثقافي العربي

- لسانيات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب).
- المؤلف : محمد خطابي .
- الطبعة الأولى : 1991 .

- الناشر : المركز الثقافي العربي .
- العنوان :

بيروت/ الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث .
ص . ب . 5158 - 113 / ● هاتف / 352826 - 343701 / ● تلكس / NIZAR 23297Le /

الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس ـ ص . ب . / 4006 / ● هاتف / 303339 - 307651 /
● 28 شارع 2 مارس ـ إقامة 2 مارس ● هاتف / 271753 - 276838 /

مظاهر انسجام الخطاب

يحتل اتساق النص وانسجامه موقعاً مركزياً في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات الخطاب/ النص، ونحو النص، وعلم النص، حتى إننا لا نكاد نجد مؤلفاً، ينتمي إلى هذه المجالات، خالياً من هذين المفهومين (أو من أحدهما)، أو من المفاهيم المرتبطة بهما كالترابط والتعالق وما شاكلهما.

يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته. ومن أجل وصف اتساق الخطاب/ النص يسلك المحلل - الواصف طريقة خطية، متدرجاً من بداية الخطاب (الجملة الثانية منه غالباً) حتى نهايته، راصداً الضمائر والإشارات المحيلة، إحالة قبلية أو بعدية، مهتماً أيضاً بوسائل الربط المتنوعة كالعطف، والاستبدال، والحذف، والمقارنة والاستدراك وهلم جرا. كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص/ الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلاً متآخذاً.

بيد أن الإنجاز اللغوي المكتوب خاصة (وكذا المتكلم) لا يسلك دوماً هذه السبيل، إذ كثيراً ما يجد المتلقي نفسه أمام نص/ خطاب لا توظف فيه الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها وإنما توضع الجمل بعضها إلى جوار بعض دونما أدنى اهتمام من الكاتب بالروابط التي تجسد الاتساق. على أن هذا النوع من الكتابة تمليه حيناً ضرورات تواصلية (التلغراف، الإعلانات الحائطية) أو تجارية (إعلانات البيع والكراء، والخدمات... في الجرائد)، وقد تكون خلفه، أحياناً أخرى، مقصدية إبداعية ابتكارية (الشعر الحديث مثلاً، خاصة التوجه التجريبي فيه). حين يحدث هذا فإن الاهتمام يتغير من اتساق النص/ الخطاب إلى انسجامه، أي أن على المتلقي، في هذه الحالة، أن يعيد بناء انسجام النص «الممزقة أوصاله».

يترتب على السالف ذكره أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه

بحيث يتطلب بناء الانسجام، من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده. بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلاً (أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن (الانسجام). ومن ثم، وتأسيساً على هذا التمايز، تصبح بعض المفاهيم، مثل موضوع الخطاب والبنية الكلية، والمعرفة الخلفية بمختلف مفاهيمها، حشواً إن أردنا توظيفها في مستوى اتساق النص/ الخطاب، والعكس صحيح، أي أن الوسائل التي يتجلى بها اتساق النص عاجزة عن مقاربة (بناء) موضوع الخطاب، والبنية الكلية... لمعطى لغوي/.

منذ سبعينات هذا القرن بدأ الاهتمام بهذين المفهومين يتزايد حتى إن القارىء المتتبع للمؤلفات الصادرة ـ المنتمية إلى المجالات السالفة الذكر ـ يجد أنها لا تكاد تخلو من تعميق لمسألة انسجام النص/ الخطاب مع إغناء ملحوظ للدراسة بتخصصات متنوعة من قبيل علم الاجتماع وعلم النفس اللسانيين، والمنطق، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، واللسانيات التحسيبية وما إليها. ومع ذلك هناك توجه قوي نحو البحث في الآليات الذهنية التي تتحكم في توليد النص، في عقد الخطاب وفي حله، أي نقل الاهتمام من النصي إلى الذهني.

إلا أن الدراسات الغربية لانسجام النص/ الخطاب ركزت ـ فيما نعلم ـ على نوعين خطابيين: التخاطب والسرد (التقليدي) البسيط الذي يسير وفق مجرى حدثي نمطي. وقد دفعتنا هذه الحقيقة إلى طرح السؤال الذي يروم هذا البحث الإجابة عنه إجابة نسبية ليس إلا: كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الغربيين لدراسة ـ وصف انسجام الخطاب الشعري الحديث؟ كان هذا هو السؤال المركزي الذي محورنا حوله اهتمامنا. لكن الإجابة عنه اقتضت قطع مسير ثلاثة أبواب.

الباب الأول خصصناه لعرض مجمل المقترحات الغربية ـ وقد قسمناه إلى أربعة فصول طرقنا في الأول منظور اللسانيات الوصفية الذي تتبع اتساق النص. وقد اتخذنا نموذجاً لهذا المنظور مؤلف م. أ. ك. هاليداي ورقية حسن المسمى الاتساق في اللغة الانجليزية. الفصل الثاني سميناه منظور لسانيات الخطاب، وقد استعرضنا فيه بشكل مركز اقتراحات الباحث الهولندي أ. ڤان. ديك، من خلال كتابه: النص والسياق، الهادف إلى وضع لسانيات للخطاب كتجاوز للقصور الذي تعانيه لسانيات الجملة في هذا الصدد. أما الفصل الثالث فقد عرضنا فيه منظور تحليل الخطاب، والفصل الرابع خصصناه للذكاء الاصطناعي. وعلى الرغم مما بين المنظورين من تقارب، فقد خصصنا لكل منهما فصلاً توخياً للدقة والتفصيل حتى يُلِمَّ القارىء بمجمل ما يطرحه المنظوران. وفي هذين الفصلين اجتهدنا ما أمكننا ذلك لتبسيط عرض المبادىء والعمليات (الذهنية) التي يرى

ج. براون، وج. يول وج. سميث وروجي شانك أن المتلقي يوظفها لكي يبني انسجام نص/ خطاب معين.

الباب الثاني: كان محاولة ـ مساهمة في الإجابة عن سؤال مشروع: ألا يمكن أن نجد في التراث العربي المرتبط أساساً بالممارسة النصية مساهمات قابلة لأن تدرج في لسانيات الخطاب بصفة عامة، وفي انسجام الخطاب بصفة خاصة؟ وهكذا حصرنا اهتمامنا في البلاغة والنقد الأدبي والتفسير (لأسباب ذكرناها في مقدمة الباب الثاني). وبناء عليه انقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول: أما الأول فخصص للبلاغة، وقد عالجنا فيه مظهر الفصل والوصل من منظوري عبد القاهر الجرجاني وأبي يعقوب السكاكي محاولين جهد الإمكان استخلاص المبادىء التي تحكم هذا المظهر، إضافة إلى مظهر التمثيل الذي بدا لنا أنه عنصر مهم في إنتاج الخطاب وفي ترتيبه على نحو مخصوص. وقد ختمنا هذا الفصل بمظهر الاتساق المعجمي الذي أدرجنا فيه معطيات مثل رد العجز على الصدر والمطابقة والمناسبة. أما الفصل الثاني المخصص للنقد الأدبي فقد ميزنا ـ في المعطيات النقدية القابلة للإدراج في بحثنا ـ فيه بين الأدبيات التي ترتبط بهذا القدر أو ذاك بتماسك القصيدة، وتمثل هذه الأدبيات آراء كل من الجاحظ وابن طباطبا والحاتمي ممحصين مناقشين؛ قلنا ميزنا بين هذه الأخيرة وبين ما اعتبرناه وصفاً للكيفية التي تتماسك بها القصيدة في رأي حازم القرطاجني الذي اعتبرناه أول ناقد عربي قدم وصفاً مفصلاً لتلك الكيفية بدءاً من الفصل الواحد مروراً بالفصول وانتهاء بالتسويم والتحجيل. الفصل الثالث من هذا الباب استقصينا فيه بعض المعطيات الواردة بالنسبة لبحثنا والمتصلة بعلمي التفسير وعلوم القرآن. وقد اعتمدنا في التفسير على ثلاثة نماذج: الزمخشري، وفخر الدين الرازي، وابن عاشور التونسي، متتبعين تفسيرهم لسورة البقرة، مصنفين المظاهر التي تندرج في انسجام الخطاب مثل ترتيب الخطاب، وعلاقات الإجمال والتفصيل والعموم والخصوص، وهلم جرا. وفي علوم القرآن اعتمدنا على مؤلف بدرالدين الزركشي «البرهان في علوم القرآن» لإبراز كيفية تناسب الآيات... وعلى جلال الدين السيوطي في كتابه «تناسق الدرر في تناسب السور» كي نبرز الطريقة التي تتناسب بها السور في رأيه.

الباب الثالث والأخير من هذا البحث تحليل لنص شعري حديث («فارس الكلمات الغريبة» للشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس)). وقد كان هدفنا المركزي من هذا الباب هو اختبار المفاهيم التي اقترحها الغربيون لوصف انسجام النص/ الخطاب. لهذا الغرض ألحقنا تلك المفاهيم بمستويات وصفية، وكذا فعلنا بالنسبة للمعطيات التي

استخلصناها من الممارسة النصية العربية، من أجل صياغة إطار نظري يمكننا من مقاربة انسجام الخطاب الشعري المروم تحليله. وهكذا انقسم الباب المعني الى أربعة فصول خصصنا الأول للاتساق النحوي - المعجمي مطبقين شبكة هاليداي ورقية حسن مناقشين آراءهما في ضوء الخطاب الشعري. أما الفصل الثاني فقد رصدنا فيه المستوى الدلالي للانسجام مناقشين، مقترحين بعض التعديلات والاحتياطات في ما يتعلق ببعض المفاهيم. بينما تمحور الفصل الثالث حول مفاهيم تتعلق بالمستوى التداولي، وقد سلكنا فيه النهج نفسه الذي سلكناه في الفصول التي تقدمته. ولما كان الخطاب موضوع التحليل خطاباً شعرياً يوظف، بشكل كثيف، الاستعارة البعيدة، في اصطلاح القدماء، وجب علينا تخصيص فصل رابع لهذا المظهر كي نكتشف التعالق الاستعاري في النص، أي إبراز واقع ترابط الاستعارات المختلفة التي يتكون منها النص المحلل.

قبل ختم هذه المقدمة نود التعبير عن خالص شكرنا وعظيم امتناننا لأستاذنا وشيخنا محمد مفتاح الذي شرفنا برعاية هذا البحث مذ كان هماً ثقيلاً حتى أصبح خفيفاً. لقد وجدنا في أستاذنا أخاً كريماً وأستاذاً قديراً لم يبخل علينا، طوال مدة إنجاز هذا العمل؛ لا بتوجيهاته القيمة ولا بإمدادنا بمراجع ما كان يمكن الاطلاع عليها لولا تقديره لعلاقة الاحترام التي تربطنا به. لهذا الإنسان ولهذا الأستاذ يعود الفضل الكبير الجم في إنجاز هذا البحث، فله إذن حسناته وعلينا تبعاته.

نوجه أيضاً تشكراتنا الأخوية الحارة إلى الزملاء الأساتذة: محمد الماكري، محمد سيفر، محمد بلبول، ادريس الزعري، ابراهيم الوافي، حسن وهبي، حسين هيشور، العربي المنزيل، على إمدادنا ببعض مراجع هذا البحث، وكذا على مناقشاتهم القيمة في كل مرحلة من المراحل التي قطعها البحث. وأخيراً شكري العميق للأستاذ الراضي اليزيد الذي تفضل بمراجعة الباب الثاني.

على أن الفضل كل الفضل في تهييء الشروط الأسرية اللازمة لإنجاز هذا العمل، منذ البداية حتى النهاية، يعود الى زوجتي التي ضحت تضحية لا تقاس بثمن برهنة منها على تقديرها للبحث العلمي، فلها إذن تشكراتي الصادقة واعتذاري.

وأخيراً للآنسة نزهة ديديا التي تحملت مشقة وعناء رقن البحث بصبر وأناة اعترافي بالتقدير والاحترام.

أكادير 20 - أبريل - 1988

الباب الأول

الاقتراحات الغربية

1 ـ المنظور اللساني الوصفي

اعتمدنا في هذا المنظور على كتاب م.أ.ي هاليداي ورقية حسن المعنون بـ (Cohesion in English = الاتساق في اللغة الإنجليزية) الصادر بلندن عن دار لونگمان سنة 1976. وهو كتاب يتألف من مدخل وسبعة فصول. خصص المدخل لتحديد بعض المفاهيم مثل: النص، والنصية، والاتساق، الخ. وخصصت ستة فصول لبحث مظاهر الاتساق التالية: الإحالة والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، ومعنى الاتساق، أما الفصل السابع فقد حُلّلت فيه نصوص متنوعة تطبيقاً لما صيغ في الفصول السابقة عليه.

سمينا هذا المنظور وصفياً بناء على التمييز، في الدرس اللساني الحديث، بين اللسانيات التصنيفية وبين اللسانيات النظرية، وهو تمييز تابع للفرق بين العلوم التصنيفية وبين العلوم النظرية. يعد نوعام. أفرام تشومسكي، العالم اللغوي الأمريكي، أول من أدخل هذا التمييز إلى اللسانيات الحديثة معلناً بذلك بداية مرحلة جديدة في البحث اللساني.

يمكن أن نحدد، بشكل عام، الفرق بين اللسانيات التصنيفية وبين اللسانيات النظرية في اعتماد الأولى على تصنيف المعطيات اللغوية إلى مقولات مثل الفعل، والاسم، والحرف، الخ، أو إلى فونيم، ومونيم، ومورفيم وغيرها. وانطلاق الثانية من الافتراض أساساً، بحيث تحتل الملاحظة والتجربة الدرجة الثانية في سلم الأهمية. فبدل الاهتمام بالتقطيع والتصنيف من أجل وصفٍ خاص تهدف اللسانيات النظرية إلى وضع قواعد كلية تصف أكبر عدد ممكن من معطيات اللغات الطبيعية. كما أنها لا تقف عند الكائن المتحقق فعلاً، بل تتنبأ بالممكن مستقبلاً.

من جهة ثانية، بدا لنا، من خلال قراءتنا للمؤلف المذكور آنفاً، أن الباحثين صنفا وسائل الاتساق إلى وسائل إحالية، وأخرى استبدالية، وهلم جرا، مع تفريع كل وسيلة

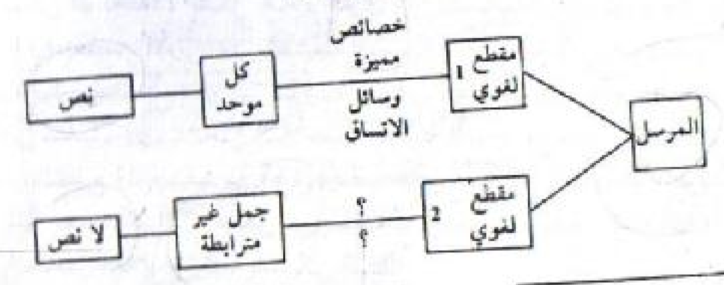
إلى أنواعها. من ذلك مثلاً تقسيمهما الإحالة إلى إحالة مقامية وإحالة نصية ثم تفريع هذه
الأخيرة إلى قبلية وبعدية، وهكذا دواليك.

القرينة الأخيرة التي اعتمدنا عليها هي نعت الباحثين عملهما بأنه وصفي: «كما هو
الأمر دائماً في اللسانيات الوصفية، سنناقش أشياء «يعرفها» متكلم اللغة الناشىء مسبقاً،
لكن دون أن يعلم أنه يعرفها»[1].

يهتم الباحثان، كما يفصح عن ذلك عنوان الكتاب، بالاتساق أي الكيفية التي
يتماسك بها النص، إلا أن المتابعة الدقيقة الشاملة لعملهما تكشف عن مسألة جوهرية لا
ينبغي إغفالها. تلك هي اهتمامهما - بموازاة الاتساق - بالخصائص التي تجعل من عيّنة
لغوية نصاً؛ إن هدفهما إذن هدف مزدوج يرتبط طرفاه أشد الارتباط، بل إن الطرف الأول
يعتبر مقرراً بالنسبة للثاني. بتعبير أدق: حين يبحثان وسائل الاتساق يبحثان في الوقت
نفسه ما يميز النص مما ليس نصاً؛

لهذا يشرع الباحثان في عملهما بوضع ثنائية بين الكل الموحَّد وبين الجمل غير
المترابطة. الشق الأول من الثنائية وصف للنص والشق الثاني وصف للانص. أما المحك
المعتمد في التمييز بين الاثنين فهو متكلم اللغة، ذلك أن بإمكان هذا الأخير إذا سمع أو
قرأ مقطعاً لغوياً أن يحكم على هذا المقطع بأحد أمرين: إما أنه يشكل كلاً موحَّداً، وإما
أنه مجرد جمل غير مترابطة. نستنتج من التوضيح السابق أن الاتساق يعتبر شرطاً ضرورياً
وكافياً للتعرف على ما هو نص، وعلى ما ليس نصاً.

لكي يشكل مقطع لغوي كلاً موحداً يجب أن تتوافر فيه «خصائص معيّنة تعتبر سمة
في النصوص ولا توجد في غيرها»[2]. فدافع البحث هو الكشف عن هذه الخصائص في
نصوص اللغة الإنجليزية، ومن ثم الكشف عما يميز النص عن متتالية مكوّنة من جمل غير
مترابطة. نقترح توضيح طرح الباحثين بالرسم الآتي:



(1) هاليداي ورقية حسن، Cohesion in English، 1976، ص 1.
(2) المرجع نفسه، ص 1.

يلخص هذا الرسم الأطروحة العامة التي دافع عنها الباحثان طوال الكتاب، وإذا
كان هناك من نقص في هذا الرسم فهو الجانب المتعلق بالمتلقي، مستمعاً كان أو قارئاً.
وهو جانب لم يهتم به الباحثان رغم ما له من أهمية بالغة، غير أن ما يشفع لهما في ذلك
هو وروده ضمنياً بمجرد إشارتهما إلى السامع/ القارىء. بيد أن الإشارة بحد ذاتها ليست
لها قيمة ما لم يكن الباحثان واعيين بالدور الأساسي الذي يقوم به المتلقي في اعتبار
معطى لغوي متسقاً (نصاً) أو غير متسق (ليس نصاً). وأقل ما يقتضيه الوعي بهذا الدور هو
افتراض «قدرة نصية» لدى المتلقي، لها ضوابط ومكونات، الخ. وهذا ما سنراه في
معالجة براون ويول لانسجام الخطاب (انظر الفصل الثالث).

1 - 1 - النص والنصية والاتساق

مبدئياً، تشكّل كل متتالية من الجمل - كما يذهب إلى ذلك هاليداي وحسن - نصاً،
شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل
علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين
عنصر وبين متتالية برمّتها سابقة أو لاحقة. يسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة
قَبْلية، وتعلقه بما يلحقه علاقة بَعْدية. ويمكن أن نمثل لهاتين العلاقتين بما يلي:

س ⟵ ص = علاقة قَبْلية

س ⟶ ص = علاقة بَعْدية

غير أن التمثيل بالعلاقة بين عناصر جمل سابقة وبين عناصر جمل لاحقة، أو
العكس، لا يعني أن النص مجموعة من الجمل، وذلك لأن النص «يمكن أن يكون
منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً أو مونولوجاً، يمكن أن يكون أي شيء من مثل
واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم
في لقاء هيئة»[3]. وإذا كان النص يتكون من جمل، فإنه «يختلف عنها نوعياً». إن النص
وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص. أضف إلى هذا أن كل
نص يتوفر على خاصية كونه نصاً يمكن أن يُطلق عليها «النصية»، وهذا ما يميزه عما ليس
نصاً. فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي
تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة[4]. لتوضيح هذا الكلام

(3) المرجع نفسه، ص 1.
(4) المرجع نفسه، ص 2.

يضرب المؤلفان المثال التالي:

(1) Wash and core six cooking apples. Put them into a fireproof dish.

(اغسل وانزع نوى ست تفاحات. ضعها في صحن يقاوم النار).

غني عن البيان أن الضمير «ها» في الجملة الثانية يحيل قبلياً إلى «ست تفاحات» في الجملة الأولى. وما جعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير «ها»، بحيث نؤولهما ككل، وبناء عليه فإن الجملتين تشكلان نصاً، أو بالأحرى جزءاً من نفس النص. فعلاقة الاتساق القائمة بين الضمير «ها» وبين «ست تفاحات» هي التي هيأت النصية. على أن الاتساق في هذا المثال، أو في غيره، منجز بوجود العنصرين: المحيل والمحال إليه، وليس بوجود أحدهما فحسب[5]. إن الوسيلة التي تم بواسطتها الاتساق، والتي هيأت النصية في نفس الآن، هي تحاولية العنصرين «ها» و«ست تفاحات»، والمقصود بذلك أنهما يحيلان إلى نفس الشيء، ومن ثم تعتبر إحالتهما متطابقة. ولا يعني هذا أن تطابق الإحالة هو العلاقة المعنوية الوحيدة التي تتم بها النصية إذ يمكن أن تتم باعتماد التكرير (معجمياً)، مثال ذلك قولنا:

(2) Wash and core six cooking apples. Put the apples into a fireproof dish.

(اغسل وانزع نوى ست تفاحات. ضع التفاحات في صحن يقاوم النار).

ففي هذا المثال تمت النصية بتكرير عنصر «التفاحات».

يذهب الباحثان إلى أن «السامع أو القارىء حين يحدد، بوعي أو بدون وعي، وضعية عينة لغوية يستدعي بيئتين: خارجية وداخلية»[6]. «تتمثل البيئة الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما، وتكمن الخارجية في مراعاة المقام، أي أن المتلقي يضع في اعتباره كل ما يعرفه عن المحيط». يشير الباحثان إلى أن إمكانية الفصل بين البيئتين السالفتين غير وارد بالنسبة للمتلقي، ولكن الفصل ضروري بالنسبة للدارس اللساني باعتبار «ما يرغب في دراسته، وما يدرجه ضمن اهتمامه»[7]، وبناء عليه يهتم الباحثان بدراسة مظاهر الاتساق اللغوية (الداخلية) التي تميز النصوص في اللغة الإنجليزية.

(5) انظر ص 2 من المرجع نفسه.

(6) المرجع نفسه، ص 20.

(7) المرجع نفسه، ص 20.

بعد أن حددنا، بشكل موجز، في الفقرات السابقة، مفهوم النص لدى الباحثين، نتساءل الآن: ما هو الاتساق؟ للجواب عن هذا السؤال سنسلك الطريقة نفسها التي نهجها الباحثان وهي: تحديده بما هو، ثم تحديده بما ليس هو.

«إن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص»[8]. ويمكن أن تسمى هذه العلاقة تبعية، خاصة حين يستحيل تأويل عنصر دون الاعتماد على العنصر الذي يحيل إليه: «يبرز الاتساق في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر. يفترض كل منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول. وعندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق. . .»[9]. إن الاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتم أيضاً في مستويات أخرى كالنحو والمعجم، وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد/ مستويات: الدلالة (المعاني)، والنحو ـ المعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال، والأشكال تتحقق كتعابير، وبتعبير أبسط: تنقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أو كتابة:

المعاني (النظام الدلالي)

↙

الكلمات (النظام النحوي ـ المعجمي، النحو والمفردات).

↙

الأصوات/ الكتابة (النظام الصوتي والكتابة).

يستخلص من الرسم أعلاه أن الاتساق يتجسد أيضاً في النحو وفي المفردات، وليس في الدلالة فحسب، ومن ثم يمكن الحديث عن الاتساق المعجمي وعن الاتساق النحوي.

أما تحديد الاتساق بما ليس هو فمُنْبَنٍ على التمييز بين الاتساق وبين البنية ثم بينه وبين بنية الخطاب. فدرءاً لاحتمال الخلط بين الاتساق وبين البنية يقترح الباحثان الانطلاق من مسلّمة مفادها أن النص ليس وحدة (a Unit) بنيوية كالجملة أو ما يشبهها، وكذا ليس علاقة بنيوية. وإذا كان هناك من دور للبنية فهو التوحيد ليس إلا، ويتضح هذا

(8) المرجع نفسه، ص 4.

(9) المرجع نفسه، ص 4.

الواقع بكون البنية، أياً كان نوعها، تملك وحدة داخلية تضمن تعبير كل العناصر عن جزء من نص ما، ويزداد هذا الأمر وضوحاً لو حاولنا إقحام عنصر غريب في البنية، أو تغيير النص عند نصف جملة ما على سبيل المثال. لنلاحظ النص التالي:

(3) ... لكن ما أود معرفته ـ نعم، شيئاً من الثلج، شكراً ـ هو: ما الذي تعتقد هذه الحكومة أنها تفعله حين تبذّر كل هذه الأموال في بناء مدارس جديدة؟ ما هو عيب المدارس القديمة؟

لسنا في حاجة إلى التنبيه إلى أن البنية حدث فيها انكسار بسبب إدراج طلب المتكلم من نادل مقهى، في موضوع محاورته لشخص ما.

وبشكل عام «تتعالق الوحدات المبنية لتشكل نصاً. كل الوحدات النحوية: الجمل والأقوال، والمركبات، والكلمات متسقة داخلياً، لأنها ببساطة، مبنية (...) إلا أن الاتساق يتوقف، داخل نص ما، على شيء آخر غير البنية، بمعنى أن هناك علاقات معينة، إذا توافرت في نصّ ما، تجعل أجزاءه متآخذة مشكلة بذلك كلاً موحداً. تعد طبيعة هذه العلاقات دلالية، وهي خصائص تميز النص باعتباره كذلك، مما يجعله وحدة دلالية»(10).

بالنسبة للاتساق وبنية الخطاب، ينبه الباحثان إلى أن الاتساق «ليس اسماً آخر لبنية الخطاب»، وذلك لأن هذا المفهوم الأخير «يستعمل للإشارة إلى وحدة مفترضة أعلى من الجملة»(11) كالفقرة مثلاً، بينما يأخذ مفهوم الاتساق بعين الاعتبار العلاقات في الخطاب، وبناء عليه فهو «يشير إلى مجموعة من الإمكانيات التي تربط بين شيئين. وبما أن هذا الربط يتم من خلال علاقات معنوية (...) فإن ما يهمنا هو العلاقات المعنوية التي تشتغل بهذه الطريقة: أي الوسائل الدلالية الموضوعة بهدف خلق النص»(12).

1 - 2 ـ أدوات الاتساق

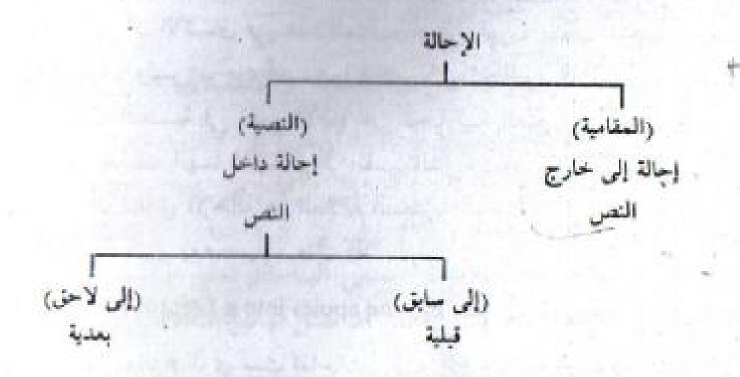
1 - 2 - 1 ـ الإحالة:

يستعمل الباحثان مصطلح الإحالة استعمالاً خاصاً، وهو أن العناصر المحيلة كيفما

(10) المرجع نفسه، ص 7.
(11) المرجع نفسه، ص 10.
(12) المرجع نفسه، ص 10.

كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. تعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه.

تنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين: الإحالة المقامية والإحالة النصية. وتتفرع الثانية إلى: إحالة قبلية، وإحالة بعدية وقد وضع الباحثان رسماً يوضح هذا التقسيم نسوقه أسفله:



«كقاعدة عامة يمكن أن تكون عناصر الإحالة مقامية أو نصية، وإذا كانت نصية فإنها يمكن أن تحيل إلى السابق أو إلى اللاحق»(13)، أي أن كل العناصر تملك إمكانية الإحالة. والاستعمال وحده هو الذي يحدد نوع إحالتها. ورغم الاختلاف الملحوظ بين نوعي الإحالة المقامية والنصية، فإن ما يعد أساسياً بالنسبة لكل حالة من الإحالة هو «وجود عنصر مفترض ينبغي أن يستجاب له، وكذا وجوب التعرف على الشيء المحال إليه في مكان ما»(14). لكن هل معنى هذا أن نوعي الإحالة (المقامية والنصية) متساويان بحيث تلغى جميع الفروق بينهما؟ يذهب هاليداي ورقية حسن، بهذا الخصوص، إلى أن الإحالة المقامية «تساهم في خلق النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لا تساهم (...) في اتساقه بشكل مباشر»(15)، بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق

(13) المرجع نفسه، ص 33.
(14) المرجع نفسه، ص 33.
(15) المرجع نفسه، ص 37.

النص، ولذا يتخذها المؤلفان معياراً للإحالة، ومن ثم يوليانها أهمية بالغة في بحثهما.

أسلفنا الإشارة إلى أن وسائل الاتساق الإحالية ثلاث: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. وسنتناولها على نحو ترتبها في إشارتنا هذه.

تنقسم الضمائر إلى وجودية مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن... الخ. وإلى ضمائر ملكية مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه، كتابنا... الخ. (mine, Yours, theirs, his, ours,...)

«إذا نُظر إلى الضمائر، من زاوية الاتساق، أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام (Speech roles) التي تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم، والمخاطب، وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالة داخل النص، أي اتساقية، إلا في الكلام المستشهد به، أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردي. «وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن «سياقاً للإحالة»، وهو تخيل ينبغي أن يبنى انطلاقاً من النص نفسه، بحيث أن الإحالة داخله يجب أن تكون نصية»[16]، ومع ذلك لا يخلو النص من إحالة سياقية (إلى خارج النص) تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا، نحن) أو إلى القارىء (القراء) بالضمائر (أنت، أنتم...). هذا بالنسبة «لأدوار الكلام»، أما الضمائر التي تؤدي دوراً هاماً في اتساق النص فهي تلك التي يسميها المؤلفان «أدواراً أخرى» (other roles)، وتندرج ضمنها ضمائر الغيبة إفراداً أو تثنية[*] وجمعاً (هو، هي، هم، هن، هما). وهي، على عكس الأولى، تحيل قبلياً بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص، وتصل بين أقسامه» نجد هذا في قول الباحثين: «حين تتحدث عن الوظيفة الاتساقية لإحالة الشخص (أي الضمير المحيل إلى الشخص أو الشيء) فإن صيغة الغائب هي التي نقصد على الخصوص»[17]. يصدق كل ما قيل عن الضمائر المحيلة إلى الشخص على ضمائر الملكية، ما خلا كون هذه الأخيرة مزدوجة الإحالة، أي أنها تتطلب محالين اثنين: مالكاً ومملوكاً، مثلاً: (His is nice)[**].

(16) المرجع السابق ص 50.
(17) المرجع نفسه، ص 51.
(*) معلوم أن صيغة التثنية غير موجودة في اللغة الإنجليزية.
(**) من المستحيل ترجمة هذا المثال إلى اللغة العربية دون إلغاء ميزة ضمائر الملكية (الازدواج)، وربما يعود ذلك إلى كون هذه الضمائر في العربية متصلة بالشيء المملوك لا تنفصل عنه. فإذا شئنا تقريب الترجمة من الأصل قلنا: «[منزل]ـه لطيف»، مع ملاحظة أن المحال إليه المملوك محذوف في الجملة الإنجليزية.

فالضمير (His) يحيل إلى المالك (المذكور هنا) وإلى الشيء المملوك في الوقت نفسه.

الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الداخلة في نوع الإحالة هي أسماء الإشارة. ويذهب الباحثان إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها: إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غداً...)، والمكان (هنا، هناك...)، أو حسب الحياد (the)، أو الانتقاء (هذا، هؤلاء...)، أو حسب البعد (ذاك، تلك...) والقرب (هذه، هذا...).

«وبدل تتبع التفاصيل نشير إلى أن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزءاً لاحقاً بجزء سابق ومن ثم تساهم في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان «الإحالة الموسعة»، أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل.»

«النوع الثالث من أنواع الإحالة هو المقارنة، وتنقسم إلى عامة يتفرع منها التطابق (ويتم باستعمال عناصر مثل: same) والتشابه (وفيه تستعمل عناصر مثل: similar...) والاختلاف (باستعمال عناصر مثل: otherwise, other...)، وإلى خاصة تتفرع إلى كمية (تتم بعناصر مثل: more...) وكيفية (أجمل من، جميل مثل...). أما من منظور الاتساق فهي لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية، وبناء عليه فهي تقوم، مثل الأنواع المتقدمة، لا محالة بوظيفة اتساقية.»

1 - 2 - 2 ـ الاستبدال:

«الاستبدال عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر»[18] ويعد الاستبدال، شأنه في ذلك شأن الإحالة، علاقة اتساق، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في المستوى النحوي ـ المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي. ويعتبر الاستبدال، من جهة أخرى، وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص. يستخلص من كونه «عملية داخل النص» أنه نصي، على أن معظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم، وبناء عليه يعد الاستبدال مصدراً أساسياً من مصادر اتساق النصوص. ليتضح ما تقدم نضرب المثال التالي:

(4) My axe is too blunt. I must get a sharper one.

(18) المرجع نفسه، ص 88.

(فأسي جد مثلومة. يجب أن أقتني [فأساً] أخرى حادة).

(5) You think Joan already knows? I think everybody does.

(هل تعتقد أن جون يعرف مسبقاً؟ - أعتقد أن كل شخص يعرف).

غني عن البيان أن (one) في الجملة الثانية من المثال (4) حل محل (axe). وفي الجواب عن السؤال الوارد في المثال (5) حل الفعل (does) محل الفعل (knows).

ينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع:

أ - استبدال اسمي، ويتم باستعمال العناصر: Same, ones, one.

ب - استبدال فعلي، ويمثله استعمال العنصر: do.

جـ - استبدال قولي، ويستعمل فيه العنصران: Not, so.

سبق أن ضربنا مثالاً عن كلا النوعين الاسمي والفعلي لذا لن نكررهما. والآن نقدم مثالاً عن النوع الثالث، أي الاستبدال القولي:

(6) Of course you agree to have a battle, Tweedledum said in a calmer tone.

- «I suppose so», the other sulkily replied, as he crawled out of the umbrella.

(- «لا شك أنك توافق على وقوع معركة؟» قال تويدلدوم بصوت هادىء.

- «أفترض ذلك»، أجاب الآخر مستاء، - زاحفاً خارج المظلة.

ففي هذا المثال حلّ العنصر (so) محل قول برمته: (you) agree to have a battle?.

من الضروري التساؤل الآن: كيف يساهم الاستبدال في اتساق النص؟ يكمن الجواب في العلاقة بين العنصرين المستبدِل والمستبدَل، وهي علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وبين عنصر لاحق فيه. ومن ثم يمكن الحديث عن الاستمرارية (أي وجود العنصر المستبدل، بشكل ما، في الجملة اللاحقة). فإذا أخذنا العنصر one كمستبدل لعنصر «فأس» في المثال (4) فسوف نجد أن الفأس مستمرة في one وإن كانت فأساً مختلفة عن الأولى، إذ أن الأولى جد مثلومة، بينما الثانية حادة (وهذا ما يدعوه الباحثان استمرار في محيط التقابل). بالإضافة إلى ما سبق هناك حقيقة أخرى تؤكد مساهمة الاستبدال في اتساق النص وهي استحالة فهم ما يعنيه so أو do أو one كعناصر مستبدلة بالعود إلى ما هي متعلقة به قبلياً، وفي هذا العود يكمن ما يسمى لدى هاليداي ورقية حسن معنى الاستبدال: ينبغي البحث عن الاسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص السابق، أي أن المعلومات التي تمكّن القارىء من تأويل العنصر الاستبدالي

توجد في مكان آخر في النص.

لئن كانت العلاقة بين عنصري الإحالة (المحيل والمحال إليه) علاقة تطابق، فإن العلاقة بين عنصري الاستبدال (المستبدل والمستبدل) علاقة تقابل تقتضي إعادة التحديد والاستبعاد (repudiation). ولكي نوضح المقصود بالاستبعاد نسوق المثال (4) المعاد هنا:

(7) My axe is too blunt. I must got a sharper one.

يتجلى التقابل، في هذه الجملة، بين الوصفين (blunt) و(sharper)، فالوصفان مختلفان، وعن هذا الاختلاف نتج التقابل مما أدى إلى إعادة التحديد (أي تحديد الفأس) الذي ترتب عنه الاستبعاد (أي استبعاد وصف وإحلال وصف آخر محله). وبناء عليه فإن المستبدل يحتفظ بجزء من المعلومة السالفة فحسب، أي الفأس، مستبعداً جزءاً آخر وهو الوصف «جد مثلومة». وبناء عليه يتضح أن العلاقة الاستبدالية لا تقوم على التطابق وإنما على التقابل والاختلاف الذي ينتج عنه الاستبعاد دون أن يلغي ذلك وظيفة الاتساق التي تقوم بها العناصر: (one ,so ,do)، بل من تلك العلاقة تستمد قيمتها الاتساقية.

1 - 2 - 3 - الحذف:

يحدد الباحثان الحذف بأنه «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق. وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية»[19]. والحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول «استبدالاً بالصفر»[20]، أي أن علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلّف أثراً، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارىء للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يهتدي القارىء إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق، بتعبير الباحثين. مثال ذلك:

(8) John is reading a poem, and Catherine a story.

(يقرأ جون قصيدة، وكاترين قصة).

---

(19) المرجع نفسه، ص 144.

(20) انظر ص 145 من المرجع نفسه.

على أن الحذف في هذا المستوى غير مهم من حيث الاتساق، وذلك لأن العلاقة بين طرفي الجملة علاقة بنيوية لا يقوم فيها الحذف بأي دور اتساقي، وبناء عليه فإن (أهمية) دور الحذف في الاتساق ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة.

وكما قسم الباحثان الاستبدال إلى اسمي وفعلي وقولي، فإنهما فعلا نفس الشيء بالنسبة للحذف.

ويعني الحذف الاسمي حذف اسم داخل المركب الاسمي، مثلاً:

(9) Which hat will you wear? - This is the best.

(أي قبعة ستلبس؟ ـ هذه هي الأحسن).

واضح أن «القبعة» قد حذفت في الجواب، وكما يقرر الباحثان ذلك فإن الحذف الاسمي لا يقع إلا في الأسماء المشتركة (common nouns).

ويقصد بالحذف الفعلي الحذف داخل المركب الفعلي ـ مثال ذلك:

(10) Have you been swiming? - Yes, I have.

(هل كنت تسبح؟ ـ نعم، فعلت).

والقسم الثالث هو الحذف داخل شبه الجملة، مثلاً:

(11) How much does it cost? - Five pounds.

(كم ثمنه؟ ـ خمسة جنيهات).

يتضح من خلال الأمثلة السالفة أن الحذف يقوم بدور معين في اتساق النص، وإن كان هذا الدور مختلفاً من حيث الكيف عن الاتساق بالاستبدال أو الإحالة. ونظن أن المظهر البارز الذي يجعل الحذف مختلفاً عنهما هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص.

1 - 2 - 4 ـ الوصل:

يعتبر الوصل المظهر الاتساقي الخامس، وهو مختلف عن كل أنواع علاقات الاتساق السابقة، وذلك لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف؛ فما هو المقصود بعلاقة الوصل

إذن؟ «إنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم»[21]. معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص. ولما كانت وسائل الربط في إطار الوصل متنوعة فقد فرّع الباحثان هذا المظهر إلى إضافي وعكسي وسببي وزمني. وقد ضربا المثال التالي لتوضيح هذه الأنواع:

(12) For the whole day he climbed up the steep mountainside, almost without stopping.

a) And in all this time he met no one. (additive).
b) Yet he was hardly aware of being tired. (adersative).
c) So by night time the valley was far below him. (causal).
d) Then, as dusk fell, he sat down to rest. (temporal).

(ـ قضى اليوم كله في تسلق الجبل الشديد الانحدار، وذلك دون أن يتوقف تقريباً.
أ ـ وطوال هذا الوقت لم يلتق أحداً.
ب ـ مع ذلك لم يشعر بالتعب.
جـ ـ وهكذا في المساء كانت الواحة [تبدو له] بعيدة في الأسفل.
د ـ ثم، في الغسق، جلس ليستريح).

يتم الربط بالوصل الإضافي بواسطة الأداتين «و» و«أو»، وتندرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل...؛ وعلاقة الشرح، وتتم بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر... وعلاقة التمثيل، المتجسدة في تعابير مثل: مثلاً، نحو...

أما الوصل العكسي الذي يعني «على عكس ما هو متوقع» فإنه يتم بواسطة أدوات مثل: (but, yet) وغيرها، وبتعابير مثل: (nevertheless, however)... إلا أن الأداة التي تعبّر عن الوصل العكسي، في نظر الباحثين، هي yet.

أما الوصل السببي فيمكّننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ويعبر عنه بعناصر مثل: (therefore, hence, thus, so)... وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط... وهي كما نرى علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة.

ويجسد الوصل الزمني، كآخر نوع من أنواع الوصل، «علاقة بين أطروحتي جملتين

(21) المرجع نفسه، ص 227.

متتابعتين زمنياً، وأبسط تعبير عن هذه العلاقة هو: then (انظر المثال (d) أعلاه).

فإذا كانت وظيفة هذه الأنواع المختلفة من الوصل متماثلة (نقصد بالوظيفة هنا الربط بين المتواليات المشكلة للنص) فإن معانيها داخل النص مختلفة، فقد يعني الوصل تارة معلومات مضافة إلى معلومات سابقة أو معلومات مغايرة للسابقة أو معلومات (نتيجة) مترتبة عن السابقة (السبب)، إلى غير ذلك من المعاني. ولأن وظيفة الوصل هي تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة فإنه لا محالة يعتبر علاقة اتساق أساسية في النص.

1 - 2 - 5 - الاتساق المعجمي:

يعد آخر مظهر من مظاهر اتساق النص إلا أنه مختلف عنها جميعاً، إذ لا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترض والعنصر المفترَض كما هو الأمر سابقاً، ولا عن وسيلة شكلية (نحوية) للربط بين عناصر في النص.

ينقسم الاتساق المعجمي - في نظر الباحثين - إلى نوعين:

أ - التكرير (Reiteration).

ب - التضام (Collocation).

والتكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصراً مطلقاً أو اسماً عاماً. والمثال التالي يوضح كل حالة على حدة:

(13) I turned to the ascent of the peak { the ascent / the climb / the task / the thing / it } is perfectly easy.

(شرعت في الصعود إلى القمة { الصعود / التسلق / العمل / الشيء / [هو] } سهل للغاية).

فالكلمة «الصعود» تعتبر إعادة لنفس الكلمة الواردة في الجملة الأولى. و«التسلق»

مرادف «للصعود» و«العمل» اسم مطلق (superordinate) أو اسم عام يمكن أن يدرج فيه الصعود أو مسألة الصعود. و«الشيء» كلمة عامة تندرج ضمنها أيضاً الكلمة «الصعود»، الخ.

ويقصد المؤلفان بالأسماء العامة مجموعة صغيرة من الأسماء لها إحالة معممة مثل: «اسم الإنسان»، «اسم المكان»، «اسم الواقع» وما شابهها (الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الطفل، الولد، البنت...).

النوع الثاني هو التضام وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك. مثال ذلك:

- Why does this boy wriggle all the time? - Girls don't wriggle.

(ما لهذا الولد يتلوّى في كل وقت وحين؟ البنات لا تتلوى).

فـ «الولد والبنات» ليسا مترادفين، ولا يمكن أن يكون لديهما المحال إليه نفسه، ومع ذلك فإن ورودهما في خطاب ما يساهم في النصية.

وحسب ما ذهب إليه المؤلفان، فإن العلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض، مثلما هو الأمر في أزواج كلمات مثل: ولد، بنت، جلس، وقف؛ أحب، كره، الجنوب، الشمال؛ أمر، خضع، الخ. إضافة إلى علاقة التعارض هناك علاقات أخرى مثل الكل - الجزء، أو الجزء - الجزء، أو عناصر من نفس القسم العام: كرسي، طاولة (وهما عنصران من اسم عام هو التجهيز...). على أن إرجاع هذه الأزواج إلى علاقة واضحة تحكمها ليس دائماً أمراً هيناً، هذا إذا كان ممكناً، مثال ذلك الأزواج التالية: المحاولة، النجاح؛ المرض، الطبيب؛ النكتة، الضحك...

لكن القارىء يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية معتمداً على حدسه اللغوي وعلى معرفته بمعاني الكلمات وغير ذلك، وهذا يعني أننا لا نتوفر على مقياس آلي صارم يجعلنا نعتبر هذه الكلمة أقرب إلى هذه المجموعة أو تلك، ومن ثم فكل ما نستطيع قوله هو أن هذه الكلمة أشد ارتباطاً بهذه المجموعة من ارتباطها بمجموعة أخرى.

هذه هي وسائل الاتساق التي تعتمدها النصوص في تماسكها جملة فجملة، مقطعاً فمقطعاً، في نظر الباحثين هاليداي ورقية حسن، وهي، كما نلاحظ ذلك، وسائل موجودة في النص، مما يترتب عنه أن الباحثين لا يعتبران دور القارىء في صنع اتساق النص، ما دام هذا النص متسقاً في ذاته يحتاج فقط إلى أن يجعل (اتساقه) واضحاً مبيناً.

2 ـ منظور لسانيات الخطاب

من الصعب جداً أن نقصر هذا المنظور على باحث واحد (تون فان ديك) باعتبار أن معظم هذه المنظورات، إن لم نقل كلها تندرج ضمنه، بطريقة أو بأخرى، ما دام بحث الانسجام يتطلب بالضرورة خطاباً، كيفما كان نوع هذا الخطاب، وبالتالي لأن الانسجام يطرح، بالضبط، في هذا المستوى من الإنجاز اللغوي.

أما الحجة التي اعتمدناها في هذا التصنيف فهي التطلعات والتساؤلات النظرية التي وردت في مدخل كتابه (Text and Context - 1977). يوجد في مقدمة هذه التطلعات بناء نظرية لسانية للخطاب كافية، تستطيع تحليل وتفسير كثير من المظاهر الخطابية التي تقف لسانيات الجملة عاجزة أمامها، من هذه المظاهر: «موضوع الخطاب»، «الانسجام»، «البنية الكلية»، الخ. وإن شئنا الدقة قلنا الاهتمام بهذه المظاهر في مستويي الدلالة والتداول.

يطور فان ديك في المؤلف المذكور آراءه وأطروحاته التي سبقت صياغتها في مؤلف سابق (Some Aspests of Text Grammars - 1972) والهدف الأساس من وضع المؤلف الثاني (1977) هو «إنشاء مقاربة أكثر وضوحاً وتنظيماً للدراسة اللسانية للخطاب». ينقسم الكتاب إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول دلالي والثاني تداولي. وبإمكاننا أن نعرض المظاهر المندرجة تحت هذين القسمين على شكل خطاطة كالتالي:



وعلى هذا النحو ندرك أن الانسجام ليس إلا مظهراً خطابياً واحداً من مظاهر خطابية أخرى في المستوى الدلالي.

ونظراً لأن سياق كتاب «النص والسياق» يحكمه قانون مراجعة المؤلف الأول فإن فان ديك يستعير أدواته وكثيراً من وسائل المقاربة من مجالات مختلفة مثل الفلسفة والمنطق الفلسفي وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. ويبدو تأثير هذه المجالات جلياً في معالجته لبعض الخطابات المدروسة طوال مؤلفه، إذ كثيراً ما يلجأ إلى الصياغة المنطقية لبعض «القواعد» أو القيود التي تحكم مظهراً معيناً من مظاهر الخطاب، أو في اتكائه على مفاهيم مثل معرفة العالم أو العوالم الممكنة أو الإطار، الخ. يستخلص من هذا أن فان ديك لا ينطلق من نموذج نحوي صارم للنص علماً منه بأن تضييق مجال الرؤية سيحول دون الإلمام الشامل، نسبياً، بزوايا مظهر معين من مظاهر الخطاب المدروسة.

بعد هذه التوضيحات، نرى أنه من المفيد إلقاء الضوء على الإطار النظري الذي يؤطر عمل فان ديك في مؤلفه «النص والسياق».

يذهب ديك إلى أن النظرية اللسانية «تتعامل مع أنساق اللغة الطبيعية، أي مع بنياتها الفعلية والممكنة، ومع تطورها التاريخي واختلافها الثقافي ووظيفتها الاجتماعية وأساسها المعرفي»(1). وتعتبر هذه الأنساق قواعد متواضعاً عليها تحدد السلوك اللغوي كما يتجلى في استعمال أقوال لغوية في مقامات تواصلية. أما الذي جعل هذه القواعد تواضعية فهو كونها مشتركة بين أفراد عشيرة لغوية، وهي قواعد يستبطنها هؤلاء الأفراد مما يمكنهم من إنشاء أقوال لغوية وفقها. ومن ثم فإن هدف النحو هو إعادة بناء هذه القواعد النسقية نظرياً، مما يقتضي «صياغة المستويات والمقولات والوحدات وأصناف القواعد والقيود الضرورية لوصف البنية المجردة لأقوال مستعملي اللغة»(2). أما عملياً فالهدف هو تحديد أنواع الأقوال المقبولة تواضعياً، ويستتبع هذا الهدف الأخير اهتمام النحو بصياغة «البنيات المجردة للأقوال: صوتياً وتركيبياً ومورفولوجياً»(3)، أي أن مستويات الوصف لا تتعدى هذه المذكورة، وما لم يهتم النحو بالمعنى فإنه يظل ناقصاً، ولتجاوز هذا النقص يقتضي الأمر أن يحدد النحو «بنية المعنى المرتبطة بهذه الأشكال، وذلك رغم أن المعنى ليس جزءاً من بنية الأقوال»(3)، إلا أن مستعملي اللغة يسندون إليها المعنى. من هذا الذي تقدم يخلص

(1) فان ديك، Text and Context، 1977، ص1.
(2) المرجع نفسه، ص1.
(3) فان ديك، 1977، ص2.

فان ديك إلى أن النحو يمكن أن يوصف، انطلاقاً من المهام والأهداف السالفة، بأنه «نسق نظري من قواعد الصورة والمعنى»(4).

بناء على ما تقدم يرى فان ديك أن النحو المصاغ على هذا الشكل ينبغي أن يوسّع (أن يتمم) بمستوى وصفي ثالث وهو مستوى العمل (Action)، بمعنى أن القول «لن يوصف فقط باعتبار بنيته الداخلية والمعنى المسند إليه، وإنما سيوصف أيضاً باعتبار الفعل المنجز بإنتاج مثل هذا القول»(5). أي أن إضافة هذا المستوى سيمكّن من إعادة بناء جزء من المقتضيات التي تجعل الأقوال مقبولة تداولياً. وبتعبير آخر مناسبتها بالنظر إلى السياق التواصلي الذي تنجز فيه. وهذا افتراض أول يتعلق بتوسيع مجال الوصف بإضافة مستوى ثالث وهو المستوى التداولي.

• الافتراض الثاني يتعلق بوحدة الوصف. فالنظريات اللسانية تعتبر الجملة أعلى وحدة لغوية يمكن أن يطالها الوصف؛ فإذا تمكنا من وصف الجملة فإن وصفها سيصدق على الجمل المركبة وكذا على متتاليات الجمل، بينما يرى فان ديك أن الفروق بين الجملة والجمل المركبة ومتتاليات الجمل فروق نسقية، وعلى الخصوص في مستوى وصفي تداولي. فمعاني الجمل مثلاً «يتوقف بعضها على بعض وإن كان ذلك مختلفاً عن طريقة توقف معاني اشباه الجمل بعضها على بعض في الجمل المركّبة أو المعقدة»(6)، لهذا يدعو فان ديك إلى إعادة بناء الأقوال ليس على شكل جمل وإنما على شكل وحدة أكبر وهي النص، ويعني ديك بالنص «البناء النظري التحتي المجرد لما يسمى عادة خطاباً»(7).

• الافتراض الثالث هو أن الخطاب مرتبط بشكل نسقي مع الفعل التواصلي، ولما كان هذا هكذا فإن المكون التداولي لن يحدد فقط شروط المناسبة بالنسبة للجمل، بل سيحدد أيضاً شروط المناسبة بالنسبة لأنواع الخطاب»(8)، والمقصود بالمناسبة هنا، سواء فيما يتعلق بالجمل أو بأنواع الخطاب، مناسبة الجمل والخطاب للسياقات التواصلية التي تنجز فيها. يهدف فان ديك بهذا التجاوز، أي تجاوز الجملة إلى وحدة الخطاب كتجل

(4) المرجع نفسه، ص2.
(5) المرجع نفسه، ص 2.
(6) فان ديك، المرجع السابق، ص3.
(7) المرجع نفسه، ص3.
(8) المرجع نفسه، ص 3.

عملي لوحدة مجردة هي النص إلى تحقيق غاية أعم وهي «تفسير العلاقات النسقية بين النص وبين السياق التداولي»(9).

على أن هذه الافتراضات العامة المصاغة أعلاه لا تخلو من مشاكل منهجية، كما يشير إلى ذلك ديك نفسه، ورغبة في الاختصار سنذكرها موجزين، وهي أربعة مشاكل:

1 - ينبغي أن نحدد أي نوع من الدلالة نفتقر إليه من أجل وصف الجمل والنصوص. فإذا كانت بعض التعابير تثير مشاكل متعلقة بالمعنى، فإن هناك ظواهر أخرى تثير مشاكل مرتبطة بالإحالة (مثل الضمائر والمحددات...)، معنى هذا أننا نفتقر أيضاً إلى نظرية للإحالة. وقد تم تطوير نظرية للإحالة في الفلسفة والدلالة المنطقية، ومن ثم سيعتمدها ديك في وصف عدد من الخصائص الأساسية في الخطاب.

2 - يتعلق المشكل الثاني بالدلالة أيضاً، منظوراً إليها بشكل أشمل بحيث تتضمن المعرفة والبنيات المعرفية. ويمكن أن نجمل المشكل في هذا المستوى فيما يلي: تُسند المعاني، عادة، إلى الجمل بناء على معاني التعابير (الكلمات أو المورفيمات) كما هي محددة في القاموس. ولكنْ غدا من الصعب الفصل بين المعنى المعجمي وبين المعرفة «حول» العالم. ويضرب فان ديك مثالاً لذلك الجملة المشهورة «الطاولة تضحك»، ذاهباً إلى أن عدم مقبولية هذه الجملة لا تعود في جزء كبير منها إلى لغتنا وإنما بالأحرى إلى الوقائع الممكنة لعالمنا الفعلي والوقائع الممكنة للعوالم المماثلة لها. ومن ثم يخلص إلى أن المعرفة التي يقدمها المعجم ليست إلا مجموعة فرعية من معرفتنا للعالم. ولما كان مستحيلاً على نحو لساني أن يأخذ بعين الاعتبار معرفة العالم هذه فإن على علم دلالة للخطاب أن يصوغ الشروط التي تجعل التعابير ذات معنى»(10).

3 - في الخطاب بنيات لا يمكن أن يفسرها نحو لساني، وهي بنيات تحدد نوع الخطاب أو صنفه، ومنها البنيات السردية والبنيات البلاغية، وكمثال على البنيات البلاغية مظهر التوازي، أي توازي البنية التركيبية لعدد من الجمل، فهذا التوازي ليست له أية وظيفة نحوية، لكن قد تكون له وظيفة بلاغية مرتبطة بأثر القول في القارىء. على أن ديك لا يهتم في كتابه هذا بمثل هذه البنيات لأنها متعلقة باستعمالات أسلوبية معينة... بمعنى أن مهمة دراستها تقع على نظريات أخرى تدرس هذه الأنواع من

(9) المرجع نفسه، ص 3.
(10) فان ديك، المرجع السابق، ص 4.

الخطاب السردي والبلاغي.

4 - يتعلق هذا المشكل بالوصف اللساني للخطاب. لقد ذهب ديك إلى ضرورة افتراض وحدة أعلى من الجملة، ونعني بها النص، فهل معنى هذا أن مجموعة المستويات والمقولات والقواعد والقيود الضرورية للتفسير الكافي لبنية الخطاب مختلفة عن تلك المستعملة في تفسير بنية الجملة؟ يجيب ديك بأن اختلاف وحدة الوصف لا يعني بالضرورة اختلاف المستويات والمقولات، الخ، وذلك لأن كثيراً من العلاقات القائمة بين الأقوال (Clauses) في الجملة المركبة قائمة أيضاً بين الجمل في متتالية ما...»(11).

تلك هي الخلفيات النظرية والأهداف والمشاكل، فما هي مظاهر الانسجام التي حللها فان ديك في مؤلفه هذا؟

2 - 1 - الترابط

« يستعمل فان ديك مفهوم الترابط للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل، ولما كانت الجملة مقولة تركيبية والترابط علاقة دلالية فقد فضل الباحث الحديث عن العلاقة بين قضيتي (أو قضايا) جملة ما أو جمل ما.» ولكي يوضح، بشكل ملموس، ما يعنيه بالترابط أعطى أربع مجموعات مختلفة من الأمثلة تتكون كل مجموعة من ثلاثة أمثلة أولها مقبول والثاني أقل مقبولية والثالث غير مقبول، ولأن هذه الأمثلة بجمعها، وإن كانت مختلفة، قاسم مشترك واحد (المقبولية أو عدمها) فسوف نكتفي بمثال واحد، مع الإشارة إلى الأمثلة الأخرى كلما اقتضت الضرورة ذلك:

(1) أ - جون أعزب، فهو إذن غير متزوج.
ب - جون أعزب، إذن فقد اشترى كثيراً من الأسطوانات.
جـ - جون أعزب، وإذن فأمستردام هي عاصمة هولاندا.

فالجملة الأولى مقبولة والثانية أقل مقبولية والثالثة غير مقبولة. يتساءل فان ديك، بعد هذا الحكم: «ما هي أصناف القيود المحددة لهذه الحدوس حول المقبولية الدلالية لهذه الجمل والخطابات؟»(12)، مع العلم أنها جيدة الإنشاء تركيبياً.

هناك ملاحظة أخرى بصدد هذه الأمثلة وهي أن في بعضها روابط وبعضها خال من

(11) المرجع نفسه، ص 5.
(12) المرجع نفسه، ص 46.

الروابط، ومن ثم فإن الترابط لا يتوقف على وجود الروابط (كما في (1) ج ، كما أن عدم وجود الروابط لا يعني عدم الترابط كما في المثال:

(2) أمستردام عاصمة هولندا. سكانها ثمانمائة ألف.

السؤال الذي يستتبعه ما تقدم هو: ما هي الشروط التي تحكم الترابط؟ يعتبر الباحث أن الشرط الأول هو العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل، ويعطي كمثال عن هذا الشرط الجملة الأولى من (1) حيث أن مفهوم «أعزب» يتضمن مفهوم «غير متزوج». إلا أن شرطاً كهذا ليس كافياً لكي نتحدث عن جملتين مترابطتين. لنأخذ المثال التالي:

(3) جون أعزب، وإذن فبيتر غير متزوج.

فهو مثال غير مقبول ومن ثم ليس مترابطاً، وهذا يقتضي إضافة شرط آخر وهو التطابق الإحالي أي أن يكون نفس الشخص متحدثاً عنه في طرفي الجملة. لكن الجملة (1) ب، تجعل هذا الشرط غير كاف، وهي جملة «غريبة» بتعبير فان ديك رغم أن المتحدث عنه هو هو، وتكمن غرابتها في أننا لا ندري من أي منظور يمكن أن يتعالق واقع كون جون أعزب وواقع شرائه كثيراً من الأسطوانات. يستخلص مما تقدم أن الترابط يتطلب شرطاً أعم وهو تعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا.

على أن ترابط الوقائع ينبغي أن يستجيب لبعض الشروط، ومنها الترتيب الزمني، فإذا كنا نقبل جملة مثل:

(4) أمس كان الطقس حاراً، لذا ذهبنا إلى الشاطىء.

فإن جملة مثل:

(5) أمس كان الطقس حاراً جداً، فذهبنا إلى الشاطىء في الأسبوع الماضي.

غير مقبولة ومن ثم غير مترابطة لأنها لم تستجب لشرط الترتيب الزمني. وقد تحترم متتالية ما شرط الترتيب الزمني وعلاقة السبب والنتيجة دون أن تكون مترابطة، ونضرب مثالاً لذلك:

(6) حلمت أن الطقس حار جداً، فذهبت إلى الشاطىء.

لأن واقع كون الطقس حاراً في عالم حلم ليس سبباً عادياً للذهاب إلى الشاطىء في عالم فعلي. ومن ثم ينبغي أن يضاف شرط آخر وهو تعالق العوالم الممكنة.

من كل هذا الذي تقدم يستخلص أن «الجمل مترابطة إذا كانت الوقائع التي تشير

إليها قضاياها متعالقة في عوالم متعالقة»[13]، لكن هذه الخلاصة تدفعنا إلى طرح السؤال التالي: ما هي الشروط التي تعتبر الوقائع في ظلها متعالقة؟

يذهب ديك إلى أن أحد شروط تعالق الوقائع هو علاقة السبب والنتيجة، محدداً السبب على الشكل التالي «يسبب (A) الحدث (B) إذا كان (A) شرطاً كافياً لظهور (B)»[14]. فكلما كان السابق شرطاً كافياً للناتج كانت الوقائع متعالقة؛ مثال ذلك (جون أعزب فهو إذن غير متزوج). ولكن علاقة الشرط والنتيجة التي تميز الترابط غير واردة دائماً، ويوضح هذا الأمثلة التالية:

(7) ذهبنا إلى الشاطىء لكن بيتر ذهب إلى المسبح.

(8) ذهبنا إلى روما وكذلك فعلت أسرة جونسون.

ففي هاتين الجملتين لا يعبر الناتج (ذهاب بيتر إلى المسبح) عن قضية تشير إلى واقع يعد، بطريقة ما، نتيجة للواقع الذي يشير إليه السابق (ذهابنا إلى الشاطىء). ولكن هذا لا يعني أن الوقائع غير مترابطة. ولتوضيح كيفية الترابط بينها يلجأ ديك إلى وضع مفاهيم تفسر هذا الترابط، وسنكتفي بالمثال (7) رغبة في الإيجاز. إن الذي يضمن ترابط هذه الجملة (7) هو «النشاط المتماثل» أي «الذهاب إلى الشاطىء» و«الذهاب إلى المسبح» فالنشاط الممارس في كلتا الحالتين هو السباحة. على عكس ما هو وارد في الجملة التالية:

(9) ذهبنا إلى الشاطىء ووُلِدَ بيتر في مانشيستر.

ففي هذه الجملة لا مجال للمقارنة بين ذهابنا إلى الشاطىء وبين كون بيتر مولوداً في مانشيستر. بمعنى أن الوقائع الواردة في هذه الجملة متباعدة. أضف إلى ذلك أن تماثل الأنشطة يمكن أن يحدد انطلاقاً من «وجهة نظر» معينة، وهي في حالة الجملة (7) «أنشطة التسلية»، وكذلك من وجهة نظر زمن معين أو عالم ممكن أي «أمس»، وباعتبار وجهة النظر الأخيرة يمكن أن تكون الجملة (7) جواباً عن سؤال مثل: «ماذا فعلتم أمس؟» لكن لا يمكن أن تكون الجملة (9) مناسبة في الجواب عن هذا السؤال، أو على الأقل الطرف الثاني منها. «يترتب عن هذا أننا نؤول العلاقات بين الوقائع بالنظر إلى قاعدة مشتركة»[15].

---

(13) المرجع السابق، ص48.

(14) فان ديك، المرجع السابق، ص 48.

(15) المرجع نفسه، ص49.

ورغبة في توحيد المفهوم يشير ديك إلى أن التعالق بين الوقائع الواردة في هذه الجمل يمكن أن يختزل في مفهوم «موضوع التخاطب»، وبناء عليه فإن الوقائع التي تشير إليها القضايا تكون متعالقة بقدر ما تكون مرتبطة بموضوع التخاطب، ومن ثم تستبعد الجمل التي من نوع (9) لأن موضوع السابق فيها هو «الذهاب إلى الشاطئ» بينما موضوع اللاحق هو «مكان ميلاد بيتر» وهكذا ينتهي الباحث إلى أن «الشرط الأدنى لترابط القضايا التي تعبر عنها جملة أو متتالية هو ارتباطها بموضوع (موضوعات) التخاطب نفسه»[16].

2 - 2 ـ الانسجام

يعتبر ديك أن تحليل الانسجام يحتاج إلى تحديد نوع الدلالة التي ستمكننا من ذلك. وهي دلالة نسبية، أي أننا لا نؤول الجمل أو القضايا بمعزل عن الجمل والقضايا السابقة عليها، «فالعلاقة بين الجمل محددة باعتبار التأويلات النسبية»[17]. ولكي يبرهن على ضرورة التأويل النسبي يشرع في تحليل ثلاثة مقاطع من قصة بوليسية، ولا يهمنا هنا تتبع كل التفاصيل الواردة في تحليله لهذه المقاطع، لهذا سنكتفي بإبراز العلاقات التي تجعل المقطع متماسكاً، ثم بالعلاقات القائمة بين تلك المقاطع.

(1) أ ـ دخلت كلاير راسل إلى مكتب الـ (Clarion) في الصباح التالي يملأها الإحساس بالتعب والكآبة، ذهبت مباشرة إلى غرفة عملها، نزعت قبعتها، لمست وجهها بالمذررة ثم جلست إلى منضدتها. كان بريدها مشتتاً ومنشفتها ناصعة البياض ومحبرتها مليئة بالمداد. لكنها لم ترغب في العمل.

(1) ب ـ دفعت البريد جانباً وحدّقت من النافذة. كانت الشمس حارة والشوارع مغبرة، كانت فيرفيو في حاجة ماسة إلى المطر. وكان منظر المدينة الصغيرة المتناثرة محترقاً.

(1) جـ ـ وهي جالسة هناك، فكرت في هاري ديوك. كانت تفكر فيه معظم الليل. هاري ديوك وبيتر. بيتر وهاري ديوك. كانت تتقلب في السرير الضيق، محدقة في الظلام، متذكرة كل التفاصيل الصغيرة لما كان قد حدث. إنها ترى هاري ديوك بشكل جلي. إنها ترى كتفيه القويتين، ورأسه الفاحم الصغير، وشاربه

---

(16) المرجع نفسه، ص 52.
(17) المرجع نفسه، ص 75.

المقلّم القصير. إنها تحس بقوته. كان عليه فقط أن يمد يده لتضع فيها يدها بسرور. إنها تعرف أنه يعلم ذلك. وقد أخافها ذلك(. . .).

وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً سنكتفي بتلخيص العلاقات التي يرى الباحث أنها ساهمت في انسجام كل مقطع ثم العلاقات بين المقاطع. فالعلاقات الأساسية في المقطع الأول قابلة للتصنيف على النحو التالي:

ـ التطابق الذاتي (Individual Identity). ومثال ذلك التطابق بين (كلاير راسل) وبين الضمير (هي) المستتر في الأفعال المتعلقة بها (ذهبت، نزعت. . .)، وهو تطابق واضح بين الاسم وبين الضمير المحيل إليه. أما الذوات الأخرى الواردة في هذا المقطع فهي متعالقة ولكن بطريقة غير مباشرة وهي: (مكتب)، (غرفة العمل)، (قبعة)، (وجه)، (المذررة)، (منضدة)، (محبرة)، (منشفة)، (بريد).

ـ علاقات التضمن والعضوية (Membership)، الجزء ـ الكل، ثم الملكية. ومثال علاقة الجزء بالكل: يمكن أن تكون غرفة العمل جزءاً من مكتب، كما أن المنضدة يمكن أن تكون جزءاً من غرفة مكتب. والوجه يمكن أن يكون جزءاً من شخص. علاقة الملكية تتجلى في أن القبعة والمذررة تعتبر ملكيات ممكنة لأنثى إنسانية.

الذوات في هذا المقطع تدور حول مفهومين: «مفهوم الأنثى الإنسانية» ومفهوم «المكتب». هل تعتبر هذه العلاقات كافية لضمان انسجام النص؟ ألا يمكن أن يتضمن نص ما هذه العلاقات دون أن يكون منسجماً؟ واعتباراً لهذه التساؤلات يضيف فان ديك شرطاً آخر وهو «الحالة العادية المفترضة للعوالم (Assumed Normality)، التي يشتمل عليها الخطاب، وهو شرط معرفي كما يقرر ذلك فان ديك، ويعني به «أن توقعاتنا حول البنيات الدلالية للخطاب تحددها معرفتنا حول بنية العوالم عموماً والحالات الخاصة للأمور أو مجرى الأحداث»[18]. ولكننا نحتاج، لكي نحدد العوالم غير العادية، إلى مؤشرات تعين على ذلك، ففي المقطع الأول، مثلاً، يشير العنصر (لكن) إلى انعدام رغبة العمل لدى كلاير راسل، رغم أن الظروف مواتية (توافر المداد. . .) ويعد انعدام رغبة العمل غير عادي في هذا العالم الذي توافرت فيه جميع الشروط.

ولكي يتضح مبدأ «الحالة العادية» المفترضة يسوق ديك الأمثلة التالية:

ـ (. . .) نزعت ثيابها (. . .).

---

(18) المرجع نفسه، ص 99.

- (. . .) القت منضدتها خارج النافذة (. . .).
- (. . .) شربت حبرها (. . .).

غني عن البيان أن هذه الأمثلة البديلة غير مقبولة وغير منسجمة مع عالم العمل
وتوافر شروطه، وهذا لا يلغي إمكانية ورودها في سياقات أخرى وفي خطابات أخرى.
ولكي تبعد إمكانية ورود هذا الخطاب البديل يلجأ فان ديك إلى مبدأ ثان وهو مفهوم
الإطار الذي يميز معرفتنا للعالم. ففي المقطع الأول إطار مكتب أي مجموعة نمطية من
ذوات المكتب وأنشطة نمطية في المكاتب، ومعنى هذا أن الخطاب البديل أعلاه ليس
مقبولاً لأنه يخرق مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم فقط وإنما لأنه يتناقض أيضاً مع
إطار المكتب الذي تشكّل لدينا بناء على تجربتنا الحياتية/ اليومية.

وإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني نجد أن أول مؤشر على انسجامه مع الأول هو ورود
الضمير «هي» المحيل إلى (كلاير راسل)، بمعنى اصطلاحي هناك تطابق إحالي بواسطة
الضمير «هي».

- علاقة التكرير التي يجسدها ورود كلمة (بريد) في المقطع الثاني، وقد وردت في
المقطع الأول أيضاً.

- تعالق المحمولات. فالمحمول «حدقت (خارج النافذة)» متعالق مع المحمول
«كانت في المكتب» ومع المحمول «لم ترغب في العمل»، ولا يحتاج الأمر إلى التذكير
بأن المحمول الأول ورد في المقطع الثاني بينما المحمولان الآخران وردا في المقطع
الأول.

هذا بالنسبة لتعالق الجملة الأولى من المقطع الثاني مع الأول، وحين ننتقل إلى ما
تبقى من المقطع الثاني نجد أن الحديث يدور عن أشياء لم ترد في الأول، فما هي
علاقتها إذن مع المقطع الأول؟ (بمعنى أنها لا تنتمي لا إلى إطار المكتب ولا إلى إطار
المرأة، وهي: الشمس، المطر، الشوارع، المدينة، مما يوحي بأن العلاقة بين المقطعين
مقطوعة). ولكي يأخذ فان ديك هذا الواقع الجديد بعين الاعتبار يشير إلى أن هناك تغيّراً
في موضوع الخطاب» (Change in the Topic of discourse)، أي أن الخطاب يدور حول
شيء آخر مختلف عن السابق، والسؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: «هل يعتبر هذا التغيير
مقبولاً، أي هل يمكن الوصول إلى هذا الموضوع الجديد من خلال الموضوع
السابق؟»[1]. إن الرابط بين الموضوعين هو المحمول «حدقت خارج النافذة» وهذا يستلزم

[1] فان ديك، المرجع نفسه 1977، ص 100.

أنها رأت شيئاً ما في الخارج أثناء التحديق، ثم إذا كانت البناية التي يوجد فيها المكتب جزءاً من مدينة، وإذا كانت للمدينة شوارع، الخ، فإن إدراج مقولة «خارج» (البناية) يسمح بإدراج إطاري الطقس (المطر، الشمس، الخ) والمدينة. ومن ثم فإن العلاقة التي مكّنت من الوصول إلى الموضوع الجديد المؤسس في «عالم» مختلف مكاناً هي علاقة النظر إلى الخارج، وهي علاقة تبرر الحديث عن ذوات جديدة.

كيف يتعالق المقطع الثالث مع المقطعين السالفين؟ لقد تم هذا التعالق بواسطة:

- الإشارة «هناك»، وهي إشارة إلى الموضوع الأول (جلوس المرأة في المكتب).

- المقطع ذاته منسجم باعتبار أن الذوات الواردة فيه تتمركز حول إطارين: إطار الليل وتندرج فيه الذوات، الليل، الظلمة، السرير، كما أن المحمول «التقلب في الفراش» يعد استلزاماً ممكناً للأرق المرتبط بإطار الليل. ثم إطار الإنسان الذكر: الكتفان، الشارب، الرأس، القوة.

على أن في هذا المقطع الأخير موضوعاً جديداً يجسده المحمول «خلق العالم» (Worldcreating) «والتفكير»، وهو المحمول الذي سمح بإدراج ذوات جديدة غير موجودة واقعياً في العالم الفعلي لموضوع الخطاب الأول. وقد تم إدراج هذا الموضوع الجديد بواسطة علاقة التذكر والاسترجاع، والذوات المدرجة في الموضوع هي: (هاري ديك) و(بيتر) و(السرير)، ولكن الاسمين العلمين سبق إدراجهما في فصول سابقة من القصة ويرى ديك أن إدراج هذه الذوات منسجم مع العالم الفعلي بواسطة علاقة التذكر والاسترجاع.

بعد هذا التحليل المركز للمقاطع السالفة يمكن أن نختزل وسائل انسجام الخطاب السالف على الشكل التالي:

أ - تطابق الذوات.
ب - علاقات: التضمن، الجزء - الكل، الملكية.
جـ - مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم.
د - مفهوم الإطار.
هـ - التطابق الإحالي.
و - تعالق المحمولات.
ز - العلاقات الرابطة بين المواضيع الجديدة: علاقة الرؤية، التذكر. . .

2 - 3 - ترتيب الخطاب

هناك مظهر آخر من مظاهر انسجام الخطاب يسميه فان ديك الترتيب العادي للوقائع في الخطاب، ذلك أن ورود الوقائع في متتالية معينة يخضع لترتيب عادي تحكمه مبادىء مختلفة على رأسها معرفتنا للعالم. ومثال الترتيب العادي المقطع الأول من الخطاب الذي سبق تحليله:

(1) أ - دخلت كلاير راسل إلى مكتب الـ (Clarion) (. . .) ذهبت مباشرة إلى غرفة عملها، نزعت قبعتها، لمست وجهها بالمذررة ثم جلست إلى منضدتها.

فالأفعال المحال إليها في هذه المتتالية مرتبة حسب وقوعها، إلى درجة أننا لو نقلنا فعل «الجلوس إلى المنضدة» إلى أول المتتالية وأخرنا «الدخول إلى المكتب»، لكان الترتيب غير عادي، لأن معرفتنا للعالم هي التي توجه معرفة الترتيب العادي من غير العادي. بتعبير أبسط، نقول إن المعلومات التي ترد في المتتاليات ليست خاضعة للمصادفة ولا لمشيئة الكاتب، إن لم نفترض وجود مقصدية خلف هذا الترتيب أو ذاك.

على أن مبدأ الترتيب ليس صارماً إلى درجة استحالة تغيير الترتيب في متتالية ما، بل يُحتمل أن يحدث التغيير ولكنه يكون مصحوباً بنتائج تجعل التأويل مختلفاً من زاوية تداولية. ووسائل تغيير الترتيب متنوعة نكتفي بالإشارة إلى واحدة منها وهي إدخال ظرفي الزمان «قبل» أو «بعد» أو «آنفاً» على المتتالية.

(10) ذهبت مباشرة إلى غرفة عملها، وقبل أن تجلس إلى منضدتها، نزعت قبعتها ولمست وجهها بالمذررة.

(11) ذهبت مباشرة إلى غرفة عملها وجلست إلى منضدتها بعد أن نزعت قبعتها ولمست وجهها بالمذررة.

يترتب عن هذا التغيير في ترتيب ورود المعلومات قياساً إلى (1) - أ، أن «نزع القبعة والتجميل» في (10) أهم من الجلوس إلى المنضدة، بمعنى أن إعادة الترتيب هذا له «قيمة إخبارية» أكثر من الترتيب العادي في (1) - أ.

ويمكن أن نميز بين نوعين من الترتيب، أولهما حر والثاني مقيد، ويكون الترتيب حراً إن لم يُحدث فيه التغيير أي أثر دلالي أو تداولي، ويكون مقيداً إن أحدث فيه التغيير أحد هذين الأثرين، أو أدى إلى عدم انسجام الخطاب بعدما كان منسجماً. ومثال الترتيب المقيد:

(12) جلست إلى منضدتها، نزعت قبعتها وذهبت مباشرة إلى غرفة عملها.

فهذه المتتالية غير منسجمة لأن المفترض (حسب معرفتنا للعالم) أن يسبق ورود غرفة العمل الجلوس إلى المنضدة، بناء على علاقة الاحتواء. ويمكن أن نسوق، بالمقابل، المثال التالي على الترتيب الحر:

(13) (. . .) جلست إلى منضدتها، كانت منشفتها ناصعة البياض ومحبرتها مليئة بالمداد وبريدها مشتتاً (. . .).

الملاحظ أن الذوات (المنشفة، المحبرة، البريد) قد غُير ترتيبها بالقياس إلى (1) أ، ولكن هذا الترتيب لم يغير في انسجام المتتالية شيئاً.

ونعتقد أن أهم ما أشار إليه فان ديك، فيما يتعلق بترتيب الوقائع وترتيب المتتالية، هو العلاقات التي تحكم هذا الترتيب، وهي علاقات تخضع لمبادىء معرفية كالإدراك والاهتمام. . . وقد حصرها الباحث فيما يلي:

- □ العام - الخاص.
- □ الكل - الجزء.
- □ المجموعة - المجموعة الفرعية - العنصر.
- □ المتضمِّن - المتضمَّن.
- □ الكبير - الصغير.
- □ الخارج - الداخل.
- □ المالك - المملوك.

ويمكن أن نقدم كمثال عن علاقة العام - الخاص، المثال التالي:

(14) إنها ترى هاري ديوك، إنها ترى كتفيه القويتين (. . .).

ويذهب ديك إلى أننا نرى عادة مجموع الشيء قبل أجزائه، كما أننا نرى شيئاً كبيراً قبل أن نرى شيئاً أصغر منه، إلا أن الترتيب الخاضع بدوره لهذه العلاقات يمكن أن يحدث فيه تغيير ما، إذ يمكن أن يفسر شيء خاص بشيء عام، مثلاً:

(15) تأخر بيتر مرة أخرى. لم يحدث أن حضر أبداً في الوقت المحدد.

كما يمكن أن يتقدم المملوك على المالك أو الجزء على الكل الخ، ويتم ذلك لأغراض ومقاصد يهدف المتكلم/ الكاتب إلى تحقيقها.

وهكذا يتضح أن الترتيب يقوم بدور أساسي في انسجام الخطاب، وكلما حدث تغيير في الترتيب دون أن يحقق أغراضاً معينة، محددة سلفاً، كان الخطاب غير منسجم (من حيث إغفاله للعلاقات السالفة الذكر، أي العام ـ الخاص. . .).

2 - 4 ـ الخطاب التام والخطاب الناقص

يقارب ديك مظهراً آخر من مظاهر انسجام الخطاب (أو عدم انسجامه)، وهو مظهر لا نعتقد أن محللي الخطاب وعلماء النص يولونه اهتماماً معيناً، والمقصود لدى فان ديك بالخطاب التام أن كل الوقائع المشكلة لمقام معين توجد في الخطاب، ولأن الوقائع التي تصف مقاماً ما غير قابلة للحصر فإن الخطابات ليست تامة ولا تحتاج إلى أن تكون كذلك، بمعنى أن المعلومات الواردة في خطاب ما تخضع لعملية انتقاء بحيث لا نجد في الخطاب إلا المعلومات «الضرورية» (التي يعتبرها طرفا التخاطب ضرورية).

يقرر ديك أن خطاب اللغة الطبيعية، إذا قيس بخطاب اللغة الصورية، يعد غير صريح أو قل يعد ضمنياً، مما يدفع المخاطب ـ القارىء إلى استغلال آلة الاستدلال، في بعض الأحيان، لفهم وتأويل الخطاب، ومن ثم يقيم ديك تمييزاً متوازياً بين:

- الخطاب التام / الخطاب الصريح.
- الخطاب الناقص / الخطاب الضمني.

ولكن تمام الخطاب ونقصانه ليس مظهراً قاراً ملازماً لكل أنواع الخطاب، بل التمام والنقصان درجات أوّلاً، ثم هو مرتبط بنوع الخطاب والهدف من نقله الخ. . . ولندرك الأمر بوضوح أكبر نضرب مثالين اثنين:

أ ـ لنفترض أن جريمة قتل وقعت في ضاحية من ضواحي مدينة معينة، وأن الضحية شخصية سياسية معروفة وطنياً ودولياً؛ فالعادة في مثل هذه المواقف تقتضي أن تقوم أجهزة الأمن بفتح تحقيق في النازلة لكي تصل إلى الفاعل. . . والمفروض أن يتضمن تقريرها جميع الأفعال والحركات والزيارات والاستقبالات التي قام بها الضحية حتى لحظة مقتله. . . بمعنى أن الخطاب المبني في هذه الحالة سيكون مفصلاً جداً متضمناً لجزئيات دقيقة قد تكون مفيدة في التحقيق، الخ.

ب ـ لنفترض أننا نريد وصف إنجازات شركة معينة طوال سنة؛ فالمقام يقتضي أن نقدم الخطوط العريضة لهذه الإنجازات، للأرباح والخسائر، بمعنى آخر للسير العام للشركة كجسم اقتصادي، ولا يعقل أن تدرج ضمن هذا الخطاب أفعال موظف من

موظفي هذه الشركة خلال يوم معين، اللهم إلا إذا كانت أفعاله مؤثرة، بشكل من الأشكال، في السير العام للشركة.

يستنتج من هذين المثالين أن مستوى الوصف (جزئيته وعموميته) يتوقف على موضوع الخطاب وعلى نوع هذا الخطاب.

ما علاقة كل هذا بالانسجام؟ لنلمس أهميته بالنسبة لانسجام الخطاب ـ في رأي ديك ـ نقدم بعض الأمثلة الملموسة:

(16) عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة. نزع معطفه وعلقه في المشجب. قال «هيّ، حُبّي» مخاطباً زوجته، وقبّلها. سأل: «كيف كان العمل في المكتب اليوم؟» ثم أخذ من المبردة قارورة جعة قبل أن يشرع في غسل الصحون.

(17) عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة وتناول عشاءه في الثامنة.

(18) عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة، وهو سائر في المدخل الرئيسي وضع يده في الجيب الأيسر لمعطفه، بحث عن مفتاح الباب، وجده، أخرجه، وضعه في القفل، أدار المفتاح ودفع الباب، دخل وأقفل الباب وراءه.

فالمثال (16) تام نسبياً، بينما (17) ناقص لأنه أغفل أنشطة جون من السادسة حتى السابعة، أما (18) فهو مطنب (فوق تام) بالنسبة إلى مستوى الوصف في (16). ويعلق ديك على هذه الخطابات بأن (16) مستوى وصفي ناقص أو ضمني بالنظر إلى المعلومات المقدمة في (18)، في حين أن (17) ناقص انتقائياً بالنظر إلى المعلومات المعطاة في (16). وإذا فهمنا الاستدلال بشكل شامل قلنا إن (18) يمكن أن تستدل من (16)، وخاصة من الجملة الأولى من (16)، في حين أن (16) لا يمكن أن تستدل من (17).

وبهدف إبراز تأثير النقصان في انسجام الخطاب يعيد فان ديك إخراج (18) محتفظاً ببعض التفاصيل حاذفاً أخرى:

(19) (. . .) وضع يده في الجيب الأيسر لمعطفه وبحث عن المفتاح. أدار المفتاح. أقفل الباب (. . .).

فالخطاب (19) خطاب دون التمام لأنه اكتفى بذكر بعض التفاصيل وحذف أخرى، وهي مكوّنات أساسية للفعل المركب، ومن ثم فهو غير منسجم. وفي مقابل هذا إذا قمنا بإدماج الخطاب (18) في (16) فسيكون لدينا خطاب فوق التمام، لأن التفاصيل المعطاة تتعلق بفعل واحد، ولم تفصّل بقية الأفعال الأخرى، ومن ثم ستكون لدينا معلومات

«كثيرة» قياساً إلى مستوى الوصف المؤسس بقية الخطاب. يخلص ديك من خلال هذه التعليقات إلى أن صفتي «دون التام» و«فوق التام» تعتبر شرطاً لعدم انسجام الخطاب، في حين أن النقصان يعد طبيعياً لأسباب تداولية»[20].

وما دام الخطاب المفرط في التمام والخطاب المفرط في الإيجاز (النقصان) هو الذي يعد غير منسجم، بينما الخطاب الناقص، انتقائياً، خطاب منسجم نظراً لأن المستمع/ القارىء يملأ الناقص عن طريق الاستدلال (باعتبار القضايا غير المعبر عنها فيه ضمنية)، فهل معنى هذا أن جميع الاستدلالات التي يقوم بها المتلقي واردة؟ يجيب فان ديك بالنفي، أولاً بتحديده المعلومات الضمنية بأنها «مجموعة الاستلزامات الضرورية من أجل تأويل الجمل المتتالية»[21]، وثانياً لأن كثيراً من الاستدلالات قد تعد حشواً، ما دمنا نملك بنية معرفية ذهنية اسمها الإطار، ومن بين هذه الاستدلالات التي تعد من باب الحشو: إذا أرسل س رسالة إلى ص، فإن س كتب هذه الرسالة ووضعها في ظرف مختوم ثم وضع طابعاً بريدياً على الظرف ثم ذهب إلى البريد، الخ، فهذه المعلومات لا تعتبر استدلالات لأنها جزء من معرفتنا الفرعية «لإرسال رسالة»، أي إطار إرسال رسالة ما.

2 - 5 ـ موضوع الخطاب/ البنية الكلية

«يختزل موضوع الخطاب وينظم ويصنف الإخبار الدلالي للمتتاليات ككل»[22]، تلك هي وظيفة موضوع الخطاب الذي يعد بنية دلالية بواسطتها يصف فان ديك انسجام الخطاب، وبالتالي يعتبر أداة «إجرائية» حدسية بها تقارب البنية الكلية للخطاب. لكن إذا بحثنا عن الوضوح والدقة متسائلين: ما هو «موضوع الخطاب» فإننا لن نجد إجابة دقيقة عما يعنيه، ويعتبر فان ديك نفسه بأن هذا المفهوم «فضفاض»، ومن أجل تجاوز (أو على الأقل للتقليل من) هذا الطابع الفضفاض يلجأ فان ديك إلى تحليل ملموس لمقطع من القصة البوليسية التي اقتطفت منها مقاطع سابقة، وهو التالي:

(20) كانت فيرفيو تحتضر. فيما مضى كانت مدينة مزدهرة متطورة، وكان مصنعاها الكبيران المتخصصان في صنع الآلات اليدوية مصدراً وفيراً للثروة. الآن، ولّى عصر فيرفيو الذهبي. وبسبب ذلك الإنتاج بالجملة، إذ عجزت طرق إنتاج المدينة عن منافسة

(20) المرجع نفسه، ص 110.
(21) المرجع نفسه، ص 112.
(22) المرجع نفسه، ص 132.

المصانع العصرية التي ظهرت بين عشية وضحاها في المنطقة المجاورة.

لقد جعل الإنتاج بالجملة وبنتونفيل فيرفيو تؤدي الثمن. تعد بنتونفيل، التي تبعد عن فيرفيو بحوالى ثلاثين ميلاً، مدينة سريعة النمو صناعياً. إنها مدينة فطرية. مدينة الجيل الشاب، وهي بمتاجرها اللامعة الطلاء، ومنازلها الصغيرة الرخيصة، وعرباتها الصغيرة للتنقل، قلب اقتصادي شاب ونشيط.

أما شباب فيرفيو فقد ذهبوا إلى بنتونفيل، أو إلى مدن أخرى بعيدة في الشمال، ومنهم من ذهب إلى نيويورك. كما أن معظم الوظائف المتقدمة انتقلت إلى بنتونفيل بمجرد ما ظهرت الإعلانات على الحائط. ولم يبق في فيرفيو إلا متاجر صغيرة مغامرة مستمرة حسب الإمكان.

لقد تقهقرت فيرفيو، ويتجلى هذا في منازلها الواطئة، وطرقها المهملة، وبؤس الأشياء المعروضة في المتاجر. كما يتجلى في البؤس الدهيب لجماعة قليلة من المتقاعدين الذين أدوا مهمتهم على أحسن وجه في العصر الذهبي والذين قنعوا بالعيش خارج الزمن في هذه المدينة الصغيرة الكئيبة الراكدة، كما يتجلى هذا على الخصوص في عدد العاطلين المتحلقين في زوايا الشوارع في لامبالاة وعدم اكتراث.

يقرر ديك أننا لو سألنا متكلم اللغة الناشىء عما يمكن أن يكونه موضوع هذا المقطع لكانت إجابته شيئاً من قبيل «فيرفيو مدينة صغيرة»، أو «انحطاط فيرفيو» أو «انحطاط فيرفيو بسبب الإنتاج بالجملة ومنافسة مدينة مجاورة، بنتونفيل»، لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: ما هي القواعد (الدلالية) أو الإجراءات التي ترفد هذه القدرة على بناء موضوع الخطاب؟ هناك إجابات عدة على رأسها أن الموضوع عُبّر عنه في المقطع عدة مرات:

(21) كانت فيرفيو تحتضر.
ولّى عصر فيرفيو الذهبي.
الإنتاج بالجملة وبنتونفيل جعلا فيرفيو تؤدي الثمن.
تقهقرت فيرفيو.

فالملاحظ أن فيرفيو تشتغل كموضوع لعدد من جمل المتتالية، غير أن هذه الإجابة الكمية غير كافية، ويمكن أن نجد دليلاً أقوى في كون معاني جمل هذه المتتالية متقاربة، إضافة إلى أن هذا المعنى تحدده جمل أخرى. وهكذا يعالج الباحث انسجام هذا المقطع انطلاقاً من الواقع الحالي لفيرفيو أي الانحطاط، الذي يتضمن ازدهاراً سابقاً. فمفهوم

الانحطاط هذا ينظِّم أجزاء المقطع السالف بالإضافة إلى كون كثير من الجمل تخصيصاً له، مثال ذلك مظهر المدينة، شوارعها، حالة البطالة، الخ. لكن المقطع يحدد، في مقابل ذلك، بعضاً من أسباب الانحطاط وهي عدم القدرة على التنافس لكون طرق الإنتاج تقليدية... كما أن المقطع تضمن أوصافاً للانحطاط مثل «قديم»، «التقاعد»، «طرق تقليدية» الخ، بينما وصف مظاهر الازدهار على النحو التالي: «عصري»، «شاب»، «شاب»، «نشيطاً»، الخ...

وينتهي ديك إلى أن «انحطاط فيرڤيو الناتج عن عجزها عن منافسة بتونفيل» هو موضوع خطاب هذا المقطع بينما تقوم الجمل الواردة في (21) «بالإعلان» عن موضوع مقطع صغير، أو تؤكد، بعد مقطع ما، الموضوع المفترض الذي بناه القارىء. وبهذا المعنى يمكن أن ينظر إلى الجمل الأخرى كجمل «تشرح» أو «تخصص» إخبار الجمل التي تعتبر موضوعاً[23]. وانطلاقاً من هذا التحليل ينتهي فان ديك إلى أن مفهوماً ما (الانحطاط في هذا الخطاب) يمكن أن يصبح موضوع خطاب إذا كان ينظم سلمياً البنية المفهومية (القضوية) للمتتالية[24].

نلاحظ من خلال التحليلات التي قام بها فان ديك لبعض الخطابات وكذلك من خلال تحديداته «للبنية الكلية»، أن هذه الأخيرة لا تختلف عن مفهوم «موضوع الخطاب»، وفي هذا الصدد يقول: «إن وصف مفهوم موضوع الخطاب (أو جزء من الخطاب) المعطى أعلاه متطابق مع وصف البنيات الكلية. أي أن بنية كلية ما لمتتالية من الجمل هي تمثيل دلالي من نوع ما...»[25] بمعنى أن كلاً من موضوع الخطاب والبنية الكلية تمثيل دلالي إما لقضية ما، أو لمجموعة من القضايا، أو لخطاب بأكمله. ولما كان الأمر كذلك فإننا سنتجاوز الخطابات التي حللها فان ديك، بما أن التحليل فيها لا يختلف عن تحليل المقطع السالف، من أجل الاهتمام بما هو أحق بالاهتمام وهو العمليات التي يسلكها القارىء لبناء البنية الكلية (موضوع الخطاب!).

أ - عملية الحذف: وتندرج تحتها قاعدة عدم إمكان حذف قضية تفترضها قضية لاحقة. وهي قاعدة تضمن الإنشاء الدلالي الجيد للبنية الكلية.

ومثال ذلك أننا لا نستطيع حذف المعلومة «فيرڤيو مدينة» لأن هناك معلومات أخرى

(23) المرجع السابق، ص 136.

(24) المرجع نفسه، ص 136.

(25) المرجع نفسه، ص 137.

لاحقة تفترضها: المصانع، الشوارع، المتاجر، الخ. في حين يمكن أن نحذف مثلاً نعت المدينة فيرڤيو: «مدينة صغيرة»، لأن هذه المعلومة لا تفترضها معلومات لاحقة كما أن هذا الوصف قابل للتغيير (يمكن أن تتوسع على سبيل المثال)، ومن ثم فهو وصف عرضي، وكل المعلومات العرضية قابلة للحذف دون أن يخلف ذلك أثراً دلالياً في البنية الكلية، إلا أنها غير قابلة للاسترجاع.

ب - عملية حذف المعلومات المكونة لإطار أو مفهوم ما: بمعنى أنها (المعلومات) تعيّن أسباباً ونتائج وأحداثاً عادية أو متوقعة الخ...

فمن ضمن المعلومات المكونة لإطار المدينة، والتي يمكن حذفها، «وجود مصانع في فيرڤيو» و«المصانع هي مصدر ثروة فيرڤيو» «في بتونفيل متاجر»، هذه المعلومات قابلة للحذف لأنها متضمنة في إطار المدينة، أضف إلى ذلك أنها قابلة للاسترجاع نظراً لأنها جزء من إطار المدينة...

جـ - عملية التعميم البسيط: وهي تتعلق أيضاً بحذف المعلومات، لكن المعلومات الأساسية.

وبتعبير آخر يمكن القول إن هذه العملية ترتبط بالوصول إلى العام انطلاقاً من الخاص، مثال ذلك: «اشتريت الخشب والحجر والخرسانة، وضعت الأساس، أقمت الجدر، وبنيت سقفاً» هذه المتتالية يمكن أن تعمم في «بنيت منزلاً».

نخلص من العرض الوجيز لهذه العمليات إلى أننا نقوم فعلاً باختزال المعلومات الواردة في الخطاب، أي أن العمليات هذه «تحدد ما هو هام نسبياً في المقطع»[26]، ويحدد الهام بالنظر إلى الأجزاء التي يتكون منها الخطاب وليس باستقلال عنها.

ولكي يقنعنا فان ديك بوجود بنية كلية في الخطاب يحاول البحث عن بيّنات لغوية عبرها تتجلى البنيات الكلية. وأول بينة على ذلك ردود فعل القارىء أو المستمع المعبرة عن عدم قبوله لمتتالية ما أو خطاب ما لأنه يفتقر إلى بنية كلية تجمع شتاته، ومن ردود الفعل هذه «عن أي شيء تتحدث؟»، «ليس لما قلته (أو كتبته) أي معنى» الخ، فالبينة الأولى هي أن «مجموعة المتتاليات التي ليست لديها بنية كلية تعتبر غير مقبولة في السياقات التواصلية»[27].

(26) المرجع نفسه، ص 146.

(27) المرجع نفسه، ص 150.

البنية الثانية هي وجود جمل متعددة متنوعة تعبر بشكل مباشر عن قضايا كلية، ووظيفة هذه الأخيرة من الناحية المعرفية هي: «تهيء البنية الكلية لمقطع معين عوض ترك هذه المهمة للمستمع/ القارىء، أي أنها تسهل الفهم»[28]. وهي، حسب ديك، تظهر بشكل نمطي في بداية أو نهاية المقطع (انظر الجمل الواردة في المثال (21) أعلاه).

البنية الأخرى، وهي مرتبطة بالأولى، هي وجود روابط مختلفة بين القضايا التي تشكل المقطع، من هذه الروابط: «بالإضافة إلى ذلك»، «مع ذلك»، «لكن»، «لهذا»، الخ.

والبنية اللغوية الثالثة هي الإحالة، التي تعبر عنها الضمائر المحيلة إلى الأشخاص، وأسماء الإشارة المحيلة إلى الأشخاص أو الأماكن...

وأخيراً هناك التطابق الزمني والمكاني وتطابق الصيغ، وهي أدوات موظفة في الخطاب السردي، فالمقطع الذي يحكي قصة ينبغي أن يكون في الزمن الماضي عادة.

نخلص مما تقدم إلى أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب وأن القارىء يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال. على أن البنية الكلية ليست شيئاً معطى، حتى وإن كانت هناك بيّنات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية، وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ووحدته، وكما لاحظنا في تعامل ديك مع الخطاب المحلّل سابقاً، تعد البنية الكلية افتراضاً يحتاج إلى وسيلة ملموسة توضحه وتجعله مقبولاً كمفهوم، وقد وجد ديك أن مفهوم «موضوع الخطاب» هو هذه الوسيلة وإن كنا لا نلمس الفروق بين هذين المفهومين، ونعني «موضوع الخطاب» و«البنية الكلية»!

(28) المرجع نفسه، ص 150.

3 - منظور تحليل الخطاب

اعتمدنا في هذا المنظور مؤلفاً أساسياً هو «Discourse Analysis» (تحليل الخطاب)، لمؤلفيه G. Brown & G. Yule الصادر عن Cambridge University Press سنة 1983 وفي اعتقادنا أن هذا المؤلف نقلة نوعية في مجال تحليل الخطاب، وذلك بما يحتويه من اقتراحات ومناقشات لوجهات نظر متعددة تنتمي إلى تخصصات متنوعة تهتم هي أيضاً بتحليل الخطاب من زاوية تخصصها. وقبل الحديث عن اقتراحات براون ويول حول الانسجام، نود أن نقدم بعض الخطوط العامة التي تحدد إطار عملهما وتميزه.

من الممكن عادة أن نسمي كل مقاربة تتخذ لها موضوعاً للوصف وحدة لغوية أكبر من الجملة تحليلاً للخطاب، بمعنى أن تصنيف هذه المقاربة أو تلك ضمن «تحليل الخطاب» ينبني أساساً على الوحدة اللغوية المحللة وحجمها. لكن يترتب عن هذا التصنيف، القائم على موضوع المقاربة، أننا لن نهتدي إلى الفروق النوعية الدقيقة التي تميز مقاربة عن أخرى وإن كانتا معاً تعالجان الخطاب. لنوضح هذا الأمر بأمثلة عينية: هناك تحليل اجتماعي للخطاب وهناك تحليل نفسي للخطاب، وهناك تحليل بلاغي للخطاب... الخ. كل أنواع مقاربة الخطاب المضروبة هنا أمثلة تهتم بتحليل الخطاب، غير أن تصوراتها النظرية لموضوعها وممارساتها للمعالجة مختلفة حتماً، دون أن يلغي واقع الاختلاف حقيقة التداخل، بمعنى أن هناك مميزات، مهما كانت دنيا، تشكل مرتكزاً يمكننا من تصنيف هذه المقاربة ضمن التحليل النفسي للخطاب وليس ضمن التحليل الأدبي مثلاً، وقس على هذا. ومن ثم فإن مقاربة براون ويول تندرج في إطار عام يسمى تحليل الخطاب، ولكنها في نفس الوقت تتضمن سمات تتميز بها عن شبيهاتها، ولكن هذا التميز لم يمنعها مع ذلك من استعارة أدوات علوم أخرى مارست ولا تزال تمارس تأثيراً كبيراً في معالجة اللغة (اللسانيات الاجتماعية، اللسانيات النفسية، اللسانيات التحسيبية، الذكاء الاصطناعي، علم النفس المعرفي).

وما دمنا بصدد الحديث عن وجوب وجود مميزات، ولو كانت دنيا، بين مقاربات

تحليل الخطاب فإننا نرى أن أول ما يميز مقاربة براون ويول هو اختزالهما لوظائف اللغة في اثنتين:

أ - وظيفة نقلية: أي أن إحدى الوظائف التي تخدمها اللغة هي نقل المعلومات أو تناقلها بين الأفراد والجماعات، وهذا رأي ثلة من باحثي اللغة وفلاسفتها. ويذهب براون ويول إلى أن لا أحد يماري في ما تقوم به اللغة من نقل للأفكار والثقافات عموماً، كما أن لا أحد يجادل في أن اللغة تساهم بشكل فعال، بهذا النقل، في تطوير تلك الثقافات، بل تعتبر اللغة خزاناً هائلاً لتجارب الأمم عبر مسيرتها التاريخية. ولكنهما، في نفس الوقت، يعتبران اللغة الواقفة عند هذه الوظيفة «لغة نقلية أولية»، بحيث يفترض، في هذه الحالة، أن «ما يشغل ذهن المتكلم (الكاتب) هو النقل الفعال للمعلومات»، أي جعل ما يقوله (يكتبه) واضحاً، بمعنى قابلاً لأن يفهمه الآخرون دون عناء كبير ودون التباس أيضاً.

ب - وظيفة تفاعلية: أي قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات وإنما إلى تأسيس وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها. إضافة إلى ذلك فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب إحداثها في العقيدة أو الراي أو ما شابه ذلك. فمن الطبيعي إذن أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضرابهم.

على أن الباحثين لا ينفيان بقية الوظائف الأخرى، ومن ذلك مثلاً رأيهما في الوظيفة الحشوية التي يبدو من خلالها أن المتكلمين يستعملون اللغة من أجل ملء وقت الفراغ، ولكن براون ويول يذهبان إلى عكس ما يوحي به هذا الاستعمال المظهري، وهو أن فيها تفاعلاً (وظيفة تفاعلية). فلو افترضنا أن شخصين، ينتظران الحافلة في طقس بارد، يتبادلان الحديث عن أحوال الطقس والبرد القارس، فإن هذا لا يعني أن التخاطب بينهما يهدف فقط إلى ملء وقت فارغ في انتظار قدوم الحافلة، بل هو تعبير عن رغبة أحدهما أو كليهما في بناء علاقة صداقة تخصيصاً وعلاقة اجتماعية تعميماً. ومن ثم فإن اعتبار الوظيفة في هذه الحالة حشوية أمر نسبي، وهو غير صادق إلا من زاوية الذين يرون أن الوظيفة الأساسية للغة هي «نقل المعلومات» وما دام تخاطبهما دائراً حول شيء يعرفانه جميعاً فإن الوظيفة لا محالة وظيفة حشوية.

السمة الثانية التي تطبع عمل براون ويول هي جعلهما المتكلم/ الكاتب والمستمع/ القارىء في قلب عملية التواصل، إذ لا يتصوران قيام عملية تواصل بدون

الأطراف المساهمة فيها، بل لن يتسنى فهم وتأويل التعابير والأقوال (الخطاب بصفة عامة) إلا بوضعها في سياقها التواصلي زماناً ومكاناً ومشاركين ومقاماً. هذا لاعتقادهما الراسخ بأن المتكلمين/ الكتاب هم الذين يملكون المواضيع والافتراضات المسبقة والمستمعون/ والقراء هم الذين يؤولون ويقومون بالاستدلالات، وبمعنى أعم أن الناس هم الذين يتواصلون لتحقيق مآرب وأغراض متعددة.

يفهم من هذا الذي تقدم أن الباحثين يعيدان إلى الإنسان، بوضعه في قلب عملية التواصل، سلطته اللغوية التي جردته منها بعض الاتجاهات اللسانية بتركيزها على اللغة كأشكال، أي باتخاذها اللغة هدفاً أولاً وأخيراً للبحث. ومن ثم وضع براون ويول تمييزاً فاصلاً بين لساني يتعامل مع اللغة كإنتاج وبين محلل يجعلها عملية. وهذه ميزة تنضاف إلى السابقتين.

لقد وضع الباحثان هذا التمييز الأخير بناء على الفرق بين المعطيات التي يدرسها اللساني وبين تلك التي يعالجها محلل الخطاب. فمن الملاحظ أن اللساني - حسب رأي براون ويول - يضع معطياته ويقعّد لها في حين أن محلل الخطاب يعتمد بالأساس على الخرج اللغوي لشخص آخر غير المحلل. هذا يعني أن اللساني «لن يبحث عن تفسير للعمليات الذهنية المشتملة في إنتاج مستعمل اللغة لهذه الجمل، ولن يهتم بوصف السياق الفيزيائي والاجتماعي الذي تظهر فيه تلك الجمل، وإنما سيقتصر على معطيات يضعها محاولاً إنتاج مجموعة من القواعد الشاملة الاقتصادية التي ستفسر كل الجمل المقبولة في معطياته والجمل المقبولة وحسب»[1]. في حين أن محلل الخطاب لا يهدف إلى وضع قواعد صارمة وإنما إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره من أجل صياغة اطراده، بمعنى أن هدفه هو الوصول إلى اطرادات وليس إلى قواعد معيارية، باعتبار أن معطياته خاضعة للسياق الفيزيائي والاجتماعي وأغراض المتكلمين واستجابة المستمعين، الخ، لذلك يتبنى محلل الخطاب «المنهجية التقليدية للسانيات الوصفية محاولاً وصف الأشكال اللغوية التي ترد في معطياته، دون إغفال السحيط الذي وردت فيه. فمحلل الخطاب يحاول أن يكتشف الاطرادات في معطياته وأن يصفها»[2].

على أن الاطرادات التي يصل إليها محلل الخطاب لا ترتبط بالإنتاج وإنما بالخطاب كعملية. ويعني الإنتاج (التعامل مع وحدة لغوية كإنتاج) دراسة الجملة (أو النص) كما

(1) براون ويول. Discourse Analysis، 1983، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

هي على الصفحة بمعزل عن المرسل والمتلقي والسياق. بينما يعني التعامل مع اللغة كعملية أخذ جميع أطراف التواصل (المرسل، المرسل إليه، الرسالة (نوعها)، السياق، الخ) بعين الاعتبار. وقد عبر المؤلفان عن هذا الرأي الأخير كالتالي: «سنعتبر الكلمات والعبارات والجمل التي تظهر في التدوين النصي لخطاب ما بينة على محاولة منتج (متكلم/ كاتب) إيصال رسالة إلى متلق (مستمع/ قارىء). وسنهتم على الخصوص ببحث كيفية وصول متلق ما إلى فهم الرسالة المقصودة من قبل المنتج في مناسبة معينة، وكيف أن متطلبات المتلقي المعين، في ظروف بعينها، تؤثر في تنظيم خطاب المنتج. وتتخذ هذه المقاربة الوظيفة التواصلية مجالاً أولياً للبحث وبالتالي تسعى إلى وصف الشكل اللغوي، ليس كموضوع ساكن، وإنما كوسيلة دينامية للتعبير عن المعنى المقصود»[3] وهكذا، بإلحاح براون ويول على ضرورة مراعاة الأطراف المشاركة في عملية التواصل، يعلنان «إفلاس» المقاربات الأخرى التي تتعامل مع اللغة، تصفها وتحللها وتقعّد لها، كإنتاج ساكن، وهذا لا يعني بأي شكل من الأشكال إنكارهما للمجهودات التي تبذل في تلك المقاربات.

يقتضي ما تقدم أن نشير إلى أن هذه المميزات ليست حاجزاً فاصلاً بين معالجة براون ويول وبين بقية المقاربات الأخرى اجتماعية، ونفسية، واصطناعية، ومعرفية، بل إنهما يستمدان كثيراً من مفاهيمهما من هذه الأخيرة معمقين النقاش حولها مسائلين إياها في ضوء الخطابات اليومية وليس في ضوء خطابات مصنوعة. وبشكل إجمالي يمكن أن نلخص الأطروحة العامة في كتاب «تحليل الخطاب» (براون ويول 1983) في صيغة سؤال ورد في مقدمة الكتاب: «كيف يستعمل الإنسان اللغة من أجل التواصل، وعلى الخصوص، كيف ينشىء المرسل رسالات لغوية للمتلقي، وكيف يشتغل المتلقي في الرسالات اللغوية بقصد تأويلها؟»[4].

بالنسبة إلينا، فيما يخص الانسجام، تعد الإجابة عن الشق الأخير من السؤال بالغة الأهمية، وذلك لما تتميز به رؤيتهما لانسجام الخطاب كشيء يبنيه المستمع/ القارىء اعتماداً على تشغيل تجربته السابقة، أي عمليات ذهنية معقدة تقرب الإنسان من الحاسوب! بخلاف المقاربات السابقة التي ترى أن الانسجام شيء معطى.

كان هذا، بشكل إجمالي، الإطار النظري الذي يتحرك في دائرته عمل براون ويول (1983)، فما هي اقتراحاتهما بصدد الانسجام؟

(3) المرجع نفسه، ص 24.
(4) انظر مقدمة هذا المؤلف. ص IX.

3 - 1 - مبادىء وعمليات الانسجام

أشرنا، في ثنايا تقديم هذا المنظور، إلى أن ممثليه (براون ويول 1983) يجعلان المتكلم/ الكاتب والمستمع/القارىء في قلب عملية التواصل، وهذه حقيقة لا بد من وعيها بدقة لأنها المتحكمة في المؤلف ككل. يستتبع هذا التذكير التنبيه إلى أن هذين الباحثين، على خلاف كثير من باحثي الانسجام، لا يعتبران انسجام الخطاب شيئاً معطى، شيئاً موجوداً في الخطاب ينبغي البحث عنه للعثور عليه (على مجسداته)، وإنما هو، في نظرهما، شيء يبنى، أي ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إن المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم. وبانجلاء هذه المسألة فحسب يمكننا فهم تركيزهما على انسجام التأويل وليس على انسجام الخطاب، بتعبير آخر، يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير.

للبرهنة على رأيهما يقدمان نصوصاً تفتقر إلى الروابط الشكلية، ومع ذلك يستطيع القارىء فهمها وتأويلها، أي اعتبارها نصوصاً منسجمة رغم تفككها الظاهر. ومن أجل التمثيل نقدم النص التالي:

(1) مناظرة إبستيمية: الثلاثاء 3 يونيه. 2. ز. ستيف هارلو (شعبة اللسانيات، جامعة يورك).

«Welsh and Generalised Phrase Structure Grammar».

هذا النص عبارة عن إعلان في لائحة إعلانات جامعة إدنبورغ، وهو إعلان مقتصد أشد ما يكون الاقتصاد في طريقة الإخبار، ولكن القارىء لا يقف عاجزاً أمامه. نحن نعلم، يقول الباحثان، أن ستيف هارلو (وليس شخصاً اسمه مناظرة إبستيمية) سيلقي محاضرة (وليس الكتابة أو الغناء أو عرض شريط سينمائي) عن العنوان الموضوع بين مزدوجتين، في جامعة إدنبورغ (وليس في يورك لأنها الجامعة التي قدم منها)، في الثالث من يونيه المقبل في الوقت المبين في الإعلان، وهلم جرا[5]. كيف وصل القارىء إلى هذا التأويل؟ هناك مبدآن اثنان يمكن الاعتماد عليهما، أولهما واقع كون مكونات الإعلان متجاورة إذ «رغم عدم وجود روابط شكلية تربط السلاسل اللغوية المتجاورة، فإن واقع كونها متجاورة يجعلنا نؤولها كما لو كانت مترابطة»[6]، وثاني المبدأين هو افتراض

(5) براون ويول. المرجع السابق. ص 244.
(6) المرجع نفسه. ص 244.

الانسجام، وهو مبدأ مرتبط بالاول، ذلك أن المتلقي ينطلق من افتراض أن الخطاب، كيفما كانت طريقة تقديمه، ورغم خلوه من الروابط الشكلية، خطاب منسجم، ثم يبحث بعد ذلك عن العلاقات الممكنة (المتطلبة) من أجل بناء انسجامه، وبالتالي الوصول إلى قصد الرسالة التي ينقلها الخطاب. بالإضافة إلى ذلك يعتمد المتلقي على ما تراكم لديه من تجارب سابقة في مواجهة أمثال هذا الخطاب، وكذا الاحتمالات الممكنة (المتحققة خاصة) في إخراج النصوص. بل كثيراً ما يملك المتلقي معرفة أعلى مما يقدمه الخطاب نفسه: إذا كان المتلقي مثلاً لسانياً يعرف ستيف هارلو، واهتمامه بنحو بنية الجملة، الخ، مما يؤهله لأن يستدل من الخطاب السالف معلومات تفوق ما يقدمه الخطاب، من ذلك مثلاً أن ستيف هارلو سيتخذ لغة الويلز نموذجاً يطبق عليه بعض مظاهر نحو بنية الجملة على نحو ما فعل گازدار بالنسبة للغة الإنجليزية، الخ... ويسمي الباحثان هذه المعرفة «معرفة محلية».

بناء على ما تقدم يمكن أن ننطلق من الافتراضين التاليين من أجل تحديد المبادىء والعمليات التي يشغلها المتلقي بهدف اكتشاف انسجام أو عدم انسجام خطاب ما:

- لا يملك الخطاب في ذاته مقومات انسجامه، وإنما القارىء هو الذي يسند إليه هذه المقومات.

- كل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح.

يتوقف اختبار هذين الافتراضين على مبادىء وعمليات الانسجام، فما هي إذن هذه المبادىء والعمليات؟

3 - 1 - 1 - مبادىء الانسجام

3 - 1 - 1 - 1 - السياق وخصائصه:

يذهب براون ويول (1983)، كإطار عام، إلى أن محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب (والسياق لديهما يتشكل من المتكلم/ الكاتب، والمستمع/ القارىء، والزمان والمكان)، لأنه يؤدي دوراً فعالاً في تأويل الخطاب، بل كثيراً ما يؤدي ظهور قول واحد في سياقين مختلفين الى تأويلين مختلفين. وفي هذا الصدد يرى هايمس (1964) أن للسياق دوراً مزدوجاً إذ «يحصر مجال التأويلات الممكنة. (...) ويدعم التأويل المقصود»[7]. وفي رأي هايمس ان خصائص السياق قابلة

(7) المرجع نفسه، ص 37.

للتصنيف إلى ما يلي:

أ - المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول.

ب - المتلقي: وهو المستمع أو القارىء الذي يتلقى القول.

جـ - الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

د - الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.

هـ - المقام: وهو زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه...

و - القناة: كيف تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي: كلام، كتابة، إشارة...

ز - النظام: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.

ح - شكل الرسالة: ما هو الشكل المقصود: دردشة، جدال، عِظة، خرافة، رسالة غرامية...

ط - المفتاح: ويتضمن التقويم: هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحاً مثيراً للعواطف...

ي - الغرض: أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي[8].

ويشير هايمس إلى أن بإمكان المحلل أن يختار الخصائص الضرورية لوصف حدث تواصلي خاص، بمعنى أن هذه الخصائص ليست كلها ضرورية في جميع الأحداث التواصلية، ولكن «بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدر ما يحتمل أن يكون قادراً على التنبؤ بما يحتمل أن يقال»[9].

بالإضافة إلى تصنيف هايمس هناك محاولة أخرى قام بها ليفيس (1972)، ولكن غرضه من تحديد خصائص السياق يختلف عن غرض هايمس، وهو معرفة صدق أو كذب جملة ما، فالغرض إذن منطقي. أما هذه الخصائص في نظره فهي:

(8) المرجع نفسه. ص 38.

(9) المرجع نفسه. ص 40.

أ ـ العالم الممكن: بمعنى أخذ الوقائع التي قد تكون، أو يمكن أن تكون، أو هي مفترضة، بعين الاعتبار.

ب ـ الزمن: اعتبار الجمل المزمّنة وظروف الزمان مثل: اليوم، الأسبوع المقبل...

جـ ـ المكان: إعتبار جمل مثل «إنه هنا»...

د ـ المتكلم: اعتبار الجمل التي تتضمن إحالة إلى ضمير المتكلم (أنا، نحن...).

هـ ـ الحضور: اعتبار الجمل التي تتضمن ضمائر المخاطب، أنت، أنتم...

و ـ الشيء المشار إليه: اعتبار الجمل التي تتضمن أسماء الإشارة (هذا، هؤلاء، ...).

ز ـ الخطاب السابق: اعتبار الجمل التي تتضمن عناصر مثل: (هذا الأخير، المشار إليه سابقاً...).

حـ ـ التخصيص: سلسلة أشياء لامتناهية (مجموعات أشياء، متتاليات أشياء...).

من السهل ملاحظة أن هذه الخصائص متقاربة إن لم نقل متماثلة بحيث أن ما سماه هايمس «مقاماً» فصله ليفيس إلى «زمان ومكان» وما سماه هايمس «موضوعاً» قسمه ليفيس إلى «شيء مشار إليه» و«خطاب سابق».

فلكي يبني براون ويول أهمية السياق في التأويل يقدمان ثلاثة أمثلة معزولة عن سياقاتها الأصلية التي ظهرت فيها، أو بتعبيرهما «سياقات شاذة» حيث يقرأ المحلل النص وعليه أن يهيء بالتالي مميزات السياق الذي يمكن أن تكون قد وردت فيه»[10]. على أننا سنكتفي بعرض مثال واحد ما دام الهدف واحداً:

(2) Squashed insects don't bite mad mental rule.

غني عن البيان أن الكلمات التي يتشكل منها هذا الخطاب معلومة لدى القارىء معجمياً، نقول معلومة لديه إن نظر إليها معزولة عن بعضها، ولكن تجميعها على هذا النحو يوحي بالغرابة والغموض بحيث لا معنى لها بالنسبة للمتلقي. ظهر هذا الخطاب على أحد جدران مدينة گلاسكو (مدينة في اسكتلندا)، وهذا مكان الخطاب أما زمنه فهو السبعينات التي اشتهرت بظهور خطابات مماثلة على جدر هذه المدينة، مما يعني أن المتلقي لديه تجربة فيما يخص نوع الخطاب هذا (المتلقي هنا هو ساكن مدينة گلاسكو،

(10) المرجع نفسه. ص 42.

أو على الأقل السكوتلاندي أو البريطاني عموماً)، ومن ثم فإن شكل الخطاب وزمانه ومكانه قد يوحيان للمتلقي، إن كانت لديه تجربة سابقة مع هذا النوع من الخطابات، بأن هذا الخطاب يعبر عن تفاعل بين عصابات ما. «فالمعرفة الموسوعية للعالم يمكن أن تخبرك بأن الكاتب عضو من أعضاء «Mad Mental» (وهي عصابة) وأن المتلقين المعنيين هم أعضاء في عصابة «The insects»[11]، وبناء على ما سبق يمكن للمتلقي أن يؤول الخطاب السالف بأنه موجه من عصابة إلى عصابة أخرى محذرة إياها من مغبة (أو من التمادي في) خرق قانون العصابة الأخرى...

يعلق براون ويول (1983) على المثال المضروب بأنه خطاب خاص غير موجه إلى عموم المتلقين وإنما هو موجه إلى متلق خاص ومن ثم يصعب على المتلقي غير المعني تأويله ما لم يستعن بالتجربة السابقة والمعرفة الموسوعية...

ويسلك الباحثان خطة ثانية لإبراز دور السياق في التأويل، قائمة على تغير أحد عناصر السياق، وقد ضربا لذلك تغير المتكلم المنتج للخطاب مثلاً:

(3) أ ـ هل أنت هنا دائماً؟

ب ـ أنا هنا غالباً، مرة في الشهر، جئت الآن لرؤية أبنائي.

«إن ما يهمنا هنا هو أصناف الاستدلالات المختلفة التي نقوم بها كمتلقين، وهي متعلقة بمتغيرات مثل عمر وجنس المتكلم، كنتيجة لسماع ما قاله ب»[12]. فإذا كان المتكلم رجلاً يبلغ من العمر سبعين سنة فإننا سنفترض أن الأبناء راشدون وأن زيارته لهم مرة في كل شهر لا يترتب عنها شيء استثنائي اللهم إلا أن علاقته بهم متينة... أما إذا كان المتكلم رجلاً شاباً في العقد الثالث من عمره فسنفترض أن أبناءه ما زالوا براعم، بمعنى أنهم يعيشون عادة مع آبائهم، وسنتساءل إذ ذاك عن مانع إقامتهم معه، ألأنّ ظروف عمله لا تسمح له بذلك؟ أم أن علاقته مع أم الأطفال هي التي حملته على العيش بعيداً عنهم؟ وإذا افترضنا أن المتكلم امرأة في الثلاثين من عمرها فإن الاستدلالات ستختلف عن السابقة إذ من المعلوم أن الأطفال في هذا العمر يحتاجون إلى رعاية أمهم، ولما كانت غير مقيمة معهم فإن هناك سبباً يدعو إلى ذلك، مثلاً إنها ألحقتهم بروض للأطفال، وإذن فعملها يستغرق وقتها... والملاحظ أن هذه الاستدلالات المختلفة لا تعود إلى لغة الخطاب السالف وإنما إلى التغير الذي حصل كل مرة في المتكلم (وعلى

(11) المرجع نفسه. ص 44.

(12) المرجع السابق. ص 45.

الخصوص متغيرتا العمر والجنس) وهو عنصر مهم من عناصر السياق.

نستخلص مما تقدم أن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه، بالمعنى المحدد سالفاً، إذ كثيراً ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته) ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفاً) تجعله غامضاً غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه، ومن ثم فإن للسياق دوراً فعالاً في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس. وما كان ممكناً أن يكون للخطاب (2) معنى لولا الإلمام بسياقه.

3 - 1 - 1 - 2 ـ مبدأ التأويل المحلي:

يرتبط هذا المبدأ بما يمكن أن يعتبر تقييداً للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضاً بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل «الآن»، أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم «محمد» مثلاً. ويقتضي هذا وجود مبادىء في متناول المتلقي تجعله «قادراً على تحديد تأويل ملائم ومعقول لتعبير «جون» في مناسبة قولية معينة»[13]. إن أحد هذه المبادىء هو التأويل المحلي الذي «يعلم المستمع بأن لا ينشىء سياقاً أكبر مما يحتاجه من أجل الوصول إلى تأويل ما»[14]؛ فبهدف تقييد التأويل يضطر المتلقي إلى اعتبار ما تقدم خاصة (وهو ما يسمى في اصطلاح ليفيس «الخطاب السابق»). لتوضيح وظيفة هذا المبدأ يضرب المؤلفان مثالاً ندرجه فيما يلي:

(4) جلس رجل وامرأة في غرفة الجلوس العائلية... سئم الرجل فاتجه إلى النافذة وينظر إلى الخارج... خرج، وذهب إلى ناد، تناول مشروباً وتحدث مع الساقي.

إن المقام الأول للخطاب السابق يحدد امتداد السياق الذي سيؤول فيه المستمع ما يلحق، ومن ثم فهو يفترض أن ما تمت الإشارة إليه سابقاً، أشخاصاً وزماناً ومكاناً، سيبقى هو هو، ثابتاً ما لم يشر المتكلم إلى أي تغيير يمس الأشخاص والزمان والمكان، الخ. وبناء عليه فإن المتكلم يفترض أن الرجل الذي اتجه نحو النافذة هو نفس الرجل الذي جالس المرأة سابقاً وأن «النافذة» التي اتجه نحوها هي نافذة الغرفة المشار إليها سابقاً وليست نافذة غرفة أخرى أو نافذة قطار...، وحين يذهب الرجل إلى «ناد» فإن القارىء يفترض أن النادي يوجد في نفس المدينة التي يوجد بها الرجل وأنه لم يستقل

(13) براون ويول. المرجع نفسه. ص 58.

(14) المرجع نفسه. ص 59.

طائرة إلى مدينة أخرى، ونفس الشيء يقال عن «تناول الرجل لمشروب ما» وتحدثه مع الساقي»، أي أنه تناول المشروب في نفس النادي المشار إليه سابقاً، وأنه تبادل الحديث مع ساقي هذا النادي وليس مع ساقي ناد آخر...

على أن مبدأ التأويل المحلي ليس إلا جزءاً من استراتيجية عامة وهي «التشابه»، بحيث أن تقييد تأويلنا للمثال السابق ليس مرتبطاً فقط بطبيعة الخطاب وبسلامة تأويله وإنما تمليه أيضاً، بشكل من الأشكال، تجربتنا السابقة في مواجهة نصوص ومواقف سابقة تشبهه، من قريب أو من بعيد، النص أو الموقف الذي نواجهه حالياً. وتشمل هاتين الاستراتيجيتين (مبدأ التأويل المحلي ومبدأ التشابه) استراتيجية أعم منهما وهي معرفة العالم.

وبهذه الطريقة إذن ندرك أهمية التأويل المحلي الذي يقيد السياق (ويقيد تبعاً لذلك الطاقة التأويلية للقارىء)، إذ ما المانع من اعتبار أن النادي الذي ذهب إليه الرجل في الخطاب السابق يوجد في مدينة أخرى؟ أو أن النافذة التي أطل منها توجد في غرفة أخرى؟ المانع من ذلك هو أن الخطاب لا يتضمن أي مؤشر يسند هذا التأويل، وثانياً لأن التأويل المحلي يقيد تأويلنا ويجعلنا نستبعد التأويل غير المنسجم مع المعلومات الواردة في الخطاب.

3 - 1 - 1 - 3 ـ مبدأ التشابه:

من أجل إبراز أهمية التجربة السابقة التي يراكم بها الإنسان عادات تحليلية وفهمية وعمليات متعددة لمواجهة النصوص، يتكىء براون ويول (1983) على رأي عالم نفس وهو بارتليت «من المشروع القول ان كل العمليات المعرفية (...) من الإدراك حتى التفكير، تعد طرقاً يسعى فيها «جهد أصيل وراء المعنى» إلى التجسد، وبتعبير أشمل نقول إن جهداً كهذا مجرد محاولة لربط شيء معطى مع شيء آخر غيره»[15]. وتتجلى أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم، ولن يتأتى له ذلك إلا بعد ممارسة طويلة نسبياً، وبعد مواجهة خطابات تنتمي إلى أصناف متنوعة مما يؤهله إلى اكتشاف الثوابت والمتغيرات. وعلى هذا النحو يمكنه الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين.

من ضمن ما تزود به التجربة السابقة المتلقي، القدرة على التوقع، أي توقع ...

(15) المرجع نفسه. ص 61.

يمكن أن يكون اللاحق بناء على وقوفه (أي المتلقي) على السابق. إن تراكم التجارب (مواجهة المتلقي للخطابات) واستخلاص الخصائص والمميزات النوعية من الخطابات يقود القارىء إلى الفهم والتأويل بناء على المعطى النصي الموجود أمامه، ولكن بناء أيضاً على الفهم والتأويل في ضوء التجربة السابقة، أي النظر إلى الخطاب الحالي في علاقة مع خطابات سابقة تشبهه، أو بتعبير اصطلاحي، انطلاقاً من «مبدأ التشابه».

من هذا المنطلق يعد مبدأ التشابه أحد «الاستكشافات الأساسية التي يتبناها المستمعون والمحللون في تحديد التأويلات في السياق»[16]. على أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن مبدأ التشابه عصا سحرية تمكن آلياً من مواجهة جميع أنواع الخطاب مهما كانت جدتها ومهما كان اختلافها عن الخطابات السابقة؛ ففي الواقع كثيراً ما تكون توقعاتنا سليمة متوافقة مع ما هو موجود في النص، ولكن مع ذلك «يمكن أن تكون التعاقدات مزدراة والتوقعات مشوشة، أتمَّ ذلك عن قصد أو من أجل أثر أسلوبي، أو بشكل غير مقصود...»[17]، وحين يحدث هذا يحصل تعطل، مرحلياً، في الفهم والتأويل، ولكن قدرة الإنسان على التكيف مع المستجدات، وخلق الأدوات المناسبة للمقاربة لا تتعطل أبداً.

يبدو أن ما ذهب إليه بارتليت من أن الإنسان يبذل الجهد للبحث عن المعنى، يشكل، حسب براون ويول، «توقعاً قوياً لدى الإنسان بأن ما قيل أو كتب سيكون ذا معنى في السياق الذي يظهر فيه. وحتى في الظروف المثبطة، يبدو رد فعل الإنسان هو إكساب المعنى لأية علامة تشبه اللغة، تشبه بحثاً عن التواصل. فاستجابة الآباء للأبناء، والأصدقاء لكلام أولئك الذين أصابهم مرض شديد، هي إكساب المعنى لأية همهمة يمكن أن تؤول باعتبارها ملائمة لسياق المقام، وإن كان ممكناً البتة تأويل ما يبدو أنه قبل كشيء يشكل خطاباً منسجماً يسمح للمستمع بإنشاء تأويل منسجم. إن الجهد الطبيعي للمستمعين والقراء على السواء هو إسناد الملاءمة والانسجام للنص الذي يواجهونه إلى أن يرغموا على فعل عكس هذا»[18].

وأبرز مثال يوضح هذا المبدأ هو المثال (2) الذي ضربناه سابقاً، بحيث إن تجربة المتلقي السابقة مع خطابات من ذلك النوع وتشابهها المفترض مع خطابات أخرى من ضربها تجعله قادراً على تأويلها كخطابات منسجمة. من حيث المبدأ يمكن أن نفترض

(16) المرجع نفسه. ص 64.
(17) المرجع نفسه. ص 64.
(18) براون ويول 1983. ص 66.

أن النص كيفما كان نوعه لن يتكرر في الزمان وفي المكان، فهل معنى هذا أن كل نص يقتضي إنشاء أدوات خاصة به من أجل فهمه وتأويله؟ إن التشابه وارد دوماً وبنسب متفاوتة؛ فإذا كانت المضامين مختلفة والتعابير مختلفة فإن الخصائص النوعية تظل هي هي نادراً ما يلحقها التغيير، وإن حدث فلا يتم على شكل طفرة تقطع بها جميع صلات القربى مع النوع. مما تقدم ننتهي إلى أن «مبدأي التشابه والتأويل المحلي يشكلان أساس افتراض الانسجام في تجربتنا في الحياة عامة ومن ثم في تجربتنا مع الخطاب كذلك»[19].

3 - 1 - 1 - 4 ـ التغريض:

يعرِّف براون ويول الثيمة بأنها «نقطة بداية قول ما»[20]. ولما كان الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل متدرجة لها بداية ونهاية فإن هذا التنظيم، يعني الخطية، سيتحكم في تأويل الخطاب، بناء على أن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه. وهكذا فإن عنواناً ما سيؤثر في تأويل النص الذي يليه. كما أن الجملة الأولى من الفقرة الأولى لن تقيد فقط تأويل الفقرة، وإنما بقية النص أيضاً، بمعنى أننا «نفترض أن كل جملة تشكل جزءاً من توجيه متدرج متراكم يخبرنا عن كيفية إنشاء تمثيل منسجم»[21]. ويستعمل باحث آخر مفهوماً أعم وهو مفهوم البناء الذي يحدده گرايمس على النحو التالي: «كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب منظَّم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية»[22]. وفي اعتقادنا أن مفهومي التغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته، مع اختلاف فيما يعتبر نقطة بداية حسب تنوع الخطابات. وإن شئنا التوضيح قلنا إن في الخطاب مركز جذب يؤسس منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه.

وينبغي أن نميز بين التغريض كواقع وبين التغريض كإجراء خطابي يطوِّر وينمِّي به عنصر معين في الخطاب. وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ما أو حادثة... أما الطرق التي يتم بها التغريض فمتعددة نذكر منها: تكرير اسم الشخص، واستعمال ضمير محيل إليه، تكرير جزء من اسمه، استعمال ظرف زمان يخدم خاصية من خصائصه أو تحديد دور من أدواره في فترة زمنية. هذه الأدوات المستعملة لتغريض شخص ما

(19) المرجع نفسه. ص 67.
(20) المرجع نفسه. ص 126.
(21) المرجع نفسه. ص135.
(22) المرجع نفسه. ص 134.

نلاحظ على الخصوص في الموسوعات التي تعرّف بمجموعات إثنية، أو الكتب الخاصة بتراجم الرجال والبلدان، أو الخطابات التي تصف حدثاً مرتبطاً بشخص معين، الخ. ونسوق كمثال على ذلك الخطاب التالي:

حازم القرطاجني.

(5) «ولد حازم سنة 608هـ، وقد اشتهر هذا الأخير بنسبته إلى مسقط رأسه حتى عرف بالقرطاجني. وقد نشأ أبو الحسن حازم في وسط ممتاز ذي يسار. وقضى طفولته وشبابه في عيش رغد، متنقلاً بين قرطاجنة ومرسية (...) ووجد من والده خير ملقن وموجه لمعرفة العربية وتعلم قواعدها والإلمام بطائفة من قضايا الفقه والعلوم الحديثية. ولما يفع أقبل على دراسة العلوم الشرعية واللغوية وكان ذلك يدعوه إلى التردد باستمرار على مدينة مرسية القريبة منه للأخذ عن أشياخها أمثال الطرسوني والعروضي. وهناك درس كثيراً من أمهات الكتب حتى فاق نظراءه. واكتملت عناصر ثقافته فكان فقيهاً مالكي المذهب كوالده، نحوياً بصرياً كعامة علماء الأندلس، حافظاً للحديث، راوية للأخبار والأدب، شاعراً»[23].

لقد تم تغريض المتحدث عنه «القرطاجني» بطرق عدة منها إعادة اسمه، بالإشارة إليه، بالنسبة، بالضمائر المستترة والبارزة، بأنواع ثقافته (أدواره)، الخ. واضح إذن أن «حازم القرطاجني» هو تيمة هذا الخطاب، أي نقطة بدايته (العنوان، وكذا الجملة الأولى من الخطاب) وقد نظم بطريقة تجعله متمركزاً حول بؤرة واحدة وهي «حازم».

هناك إجراء آخر يتحكم في تغريض الخطاب وهو العنوان، ولكن براون ويول (1983)، على خلاف كثير من الباحثين، لا يعتبران العنوان موضوعاً للخطاب وإنما هو «أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب (...) ووظيفة العنوان هي أنه وسيلة خاصة قوية للتغريض»[24]. ويعتبرانه كذلك لأنه يثير لدى القارىء توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب، بل كثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي، وكثيراً ما يؤدي كذلك تغيير عنوان نص ما إلى تأويله وفق العنوان الجديد، بمعنى أن القارىء يكيف تأويله مع العنوان الجديد، ويتجلى هذا في النصوص التي يصنعها علماء النفس

(23) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت ـ لبنان. ط 2. 1981 (انظر المقدمة. ص 52 ـ 53).

(24) براون ويول. 1983. ص 139.

المعرفي لاختبار افتراضاتهم، والنص التالي نموذج منها:

(6) سجين يخطط للهرب.

نهض روكي ببطء من فراشه، وهو يخطط للهرب. تردد بعض الشيء ثم فكر. لم تكن الأمور تسير على ما يرام. وما يقلقه هو كونه مسجوناً بينما تهمته ضعيفة. تأمل وضعيته الراهنة. كان قفل الزنزانة قوياً ولكنه يظن أن بإمكانه تكسيره.

بهذا النص اختبرت مجموعتان، مثلت المجموعة الأولى عن واقع روكي فأجابت بأنه سجين يفكر في الهرب من سجنه وأن الشرطة ألقت عليه القبض. ثم قُدم نفس النص لمجموعة أخرى بعد أن وضع له عنوان جديد: «مصارع في مأزق» ـ فسئل أفرادها عن حال روكي فأجابوا بأنه مصارع وأنه يوجد في وضعية حرجة يود الفكاك منها، وأنه لا علاقة له بالشرطة ولا بالسجن. واتضح لهؤلاء الباحثين أن عنوان النص (نقطة بدايته) أو الاسم المغرّض في العنوان يؤثر في تأويل النص ويجعل القراء يكيفون تأويلهم مع ذلك العنوان.

3 - 1 - 2 ـ عمليات الانسجام

3 - 1 - 2 - 1 ـ المعرفة الخلفية:

أشرنا في بعض الفقرات المتقدمة إلى أن المستمع/ القارىء حين يواجه خطاباً ما لا يواجهه وهو خاوي الوفاض وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن. فالمعروف أن معالجته للنص المعاين تعتمد، من ضمن ما تعتمده، على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارىء متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (والتجارب) السابق له قراءتها ومعالجتها. لنأخذ على سبيل المثال قارئاً يواجه نصاً جاهلياً (منسوباً إلى شاعر جاهلي)، فالمفترض أن هذا القارىء له اطلاع سابق على مجموعة من النصوص الشعرية عموماً وعلى نصوص جاهلية خصوصاً، هذا بالإضافة إلى اطلاعه على تصنيفات النقد القديم الشعر الجاهلي إلى مديح وهجاء ورثاء... ومواصفات كل غرض... ثم على ترتيب الشعراء في طبقات، أضف إلى هذا كله ما تراكم لدى القارىء المعني من المعلومات المتعلقة بقضايا الشعر الجاهلي، ونحن نعتقد أن القارىء الذي تجمع لديه هذا الكم الهائل من المعلومات لا يواجه النص الجاهلي وهذه المعلومات غائبة عن ذاكرته بل يفعل ذلك وهي ماثلة في ذهنه. ولكن

المشكل إذ ذاك هو أن النص المواجه قد لا يحتاج إلى استحضار كل هذه المعلومات، مثلاً قد يتطلب فقط استحضار واقعة بعينها أو حدث بعينه أو تجربة غرامية عاشها الشاعر، أسبابها ونتائجها. لنفترض أن النص المراد معالجته هو معلقة طرفة بن العبد، فالمفترض هو أن يستحضر القارىء علاقة الشاعر بقبيلته، ونوع الحياة التي كان يمارسها طرفة، وكذا العلاقة التي تربط الفرد بالقبيلة عموماً ثم أخلاق القبيلة التي تقنن السلوك ولا تسمح بتجاوز حدود معينة، الخ، مع إلغاء الأخبار المرتبطة بأيام العرب وصراعاتهم وحلهم وترحالهم وتنقلهم بين الغدران . . . معنى هذا أن القارىء يختار من المخزون الهائل من المعلومات ما يلائم معلقة طرفة أو جزءاً منها. يترتب عن هذا أن المعرفة منظمة بطريقة مضبوطة بعيدة عن العشوائية. ومن أجل إبراز هذا الطابع المنظم حاول باحثون ينتمون إلى تخصصات مختلفة تمثيل هذه المعرفة المخزونة في الذاكرة وبحثها بطريقة علمية تمكن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يشغلها القارىء أثناء مواجهة نص من النصوص. ويذهب هؤلاء الباحثون إلى أن «تمثيلات المعرفة هذه تتسم بأنها منظمة بطريقة ثابتة كوحدة تامة من المعرفة الجاهزة في الذاكرة»[25]، إلى درجة أن رايسبيك يعتبر «الفهم عملية ذاكرية»، ومن ثم فإن «فهم الخطاب يعد بالأساس عملية سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المواجه»[26].

إن أهم المجالات التي صرَفت عنايةً خاصة لتمثيلات المعرفة مجالاّ: علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. ويحاول علماء الذكاء الاصطناعي برمجة حاسوب قادر على معالجة خطابات معينة، أي فهمها وتأويلها، وإن كانت النتائج التي حققوها حتى الآن غير قابلة للمقارنة مع معالجة الإنسان، فإنها حققت مكاسب علمية مشجعة. على أن أهم عقبة تواجه هؤلاء هي أن ذاكرة الإنسان تتوفر على معرفة موسوعية غير قابلة للحصر، في حين أن ذاكرة الحاسوب أضعف من أن تضم هذه المعرفة الواسعة الشاملة، لذا كان الحل هو «إنتاج بنيات معرفة متخصصة للتكيف مع خطاب يتطلب نوعاً خاصاً من المعرفة»[27].

استعمل مفهوما «الإطار» و«المدونة» في الذكاء الاصطناعي لتفسير كيفية فهم الخطاب، بينما استعمل مفهوما «السيناريو» و«الخطاطة» في علم النفس المعرفي. ويشير براون ويول إلى أن تعدد المصطلحات لا يعني «أننا أمام نظريات متنافسة، لأنها تهدف كلها إلى وصف الكيفية التي تنظَّم بها معرفة العالم في ذاكرة الإنسان، ثم كيف تنشَّط هذه

(25) المرجع نفسه. ص 236.
(26) المرجع نفسه. ص 236.
(27) المرجع نفسه. ص 237.

المعرفة في عملية فهم الخطاب»[28].

قبل الشروع في التقديم الوجيز لهذه المفاهيم ننبه إلى أن براون ويول (1983) أورداها لأنهما يحاولان الإجابة عن كيفية فهم وتأويل المتلقي للخطاب، دون أن يتبنيا هذه المفاهيم تبنياً مطلقاً إذ أبرزا في كثير من الأحيان مشاكلها وحدودها، دون أن ينكرا قيمتها النظرية والإجرائية.

3 - 1 - 2 - 2 ـ الأطر:

وضع نظرية الأطر هذه مينسكي، وهي كمثيلاتها طريقة تمثل بها المعرفة الخلفية، ويذهب هذا الباحث إلى أن معرفتنا مخزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطيات، يسميها «الأطر»، تمثل «وضعيات جاهزة»، وقد حدد مينسكي الطريقة التي تستعمل بها الأطر على النحو الآتي: «حين يواجه شخص ما وضعية جديدة (. . .) فإنه يختار من الذاكرة بنية تسمى إطاراً. وهو إطار متذكر للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الضرورة»[29]. ويشير براون ويول إلى أن مينسكي طور نظرية الأطر مهتماً أساساً بالإدراك البصري والذاكرة البصرية.

وتعد الأطر تمثيلات نموذجية جاهزة لوضعية ما بحيث أن المتلقي لا يحتاج، إن صادف كلمةً «منزل» في خطاب ما، أن يذكّر بأن لهذا المنزل سقفاً وباباً، الخ، باعتبار أن هذه المعلومات جاهزة لديه. بمعنى أن في الإطار فراغات لاصقة يمكن أن تملأ بعبارات. لتوضيح هذا الأمر نضرب المثال التالي:

(7) حين تذهب إلى مكان الاقتراع أخبر الموظف باسمك وعنوانك.

فالإخبار الذي توصل به المنتخب يتضمن فراغاً مرتبطاً بمكان التصويت، لكن هذا الفراغ لا يخلق مشكل فهم بالنسبة للقارىء، إذ أن هذا المكان جاهز في «إطار التصويت لديه» ولهذا تجاوز منتج الخطاب تعيين المكان. إن المتلقي ليس في حاجة إلى أن يخبر بأن هناك مكاناً معيناً تباشر فيه عملية التصويت لانتخاب الحكومة المحلي، وأن هناك موظفاً يشرف على هذه العملية، والسبب في ذلك أن منتج الخطاب يتوقع من المتلقي امتلاك هذه المعرفة.

ويرى براون ويول أن تفسير كيفية فهم الخطاب (7) بهذه الطريقة تثير مشكل جدوى

(28) براون ويول. 1983. ص238.
(29) المرجع نفسه. ص 238.

الخطاب نفسه خاصة وأن منتجه يتوقع امتلاك القارىء لتلك المعلومات، أي معالجته على أساس «إطار التصويت» الجاهز، مما يسمح بالتساؤل: لماذا أنتج هذا الخطاب بالمرة؟ ما دام إطار التصويت يتضمن العملية برمّتها، ابتداء من مكان التصويت مروراً بوجود الموظف وانتهاء بالأعمال التي على المنتخب أن يقوم بها. إلا أن ما يفسر هذا الإخبار بالنسبة لبراون ويول هو أن هناك وضعيات يتوقع فيها منتج الخطاب أن تكون لدى متلقيه معرفة جاهزة بما ينقل إليه، ولكن هذه المعرفة الجاهزة غير مضمونة، ولهذا فالخطابات التي من هذا النوع تعد «تذكيراً للذين يعلمون وتوجيهاً للذين لا يعلمون»[30].

المشكل الثاني الذي يواجه نظرية الأطر يتعلق بعَدَدِ الأطر التي تنشط حين يواجه نظام فهم ما، يستعمل الأطر، خطاباً ما، بحيث أن نظام الفهم هذا حين يستعمل إشارة نصية لتنشيط إطار ما فإنه قد تكون هناك عدة أطر منشطة ـ حسب رأي ويلكس 1979 ـ. وقدم براون ويول المثال التالي للتوضيح:

(8) شهد المؤتمر الكاتدرائي في التلفزة لقاء عرفاء مثل البابا ورئيس الأساقفة أمام طائرة مروحية بريطانية اسكتلندية، على العشب الندي للحديقة العامة لكانتيربوري.

ما هو الإطار الذي سينشط؟ هل تم اختيار إطار «كاتدرائي؟» أو إطار «مشاهدة التلفزة؟» أو إطار «طائرة مروحية؟» الخ. يجيب براون ويول بأنه من المحتمل أن يكون تنشيط شيء مثل «الحديقة العامة» ضرورياً من أجل تفسير الوصف المحدد «العشب» الوارد في النص، وينتهيان إلى أن الأطر المستدعاة كثيرة ولكن عدداً قليلاً منها هو المنتقى، كما ذهب إلى ذلك ويلكس نفسه.

رغم هذه المشاكل التي أشار إليها الباحثان فإن نظرية الأطر زودت المحللين في اللسانيات وفي علم الاجتماع بأداة إجرائية لا يمكن إنكار أهميتها.

3 - 1 - 2 - 3 ـ المدونات:

طور مفهوم المدونة للتعامل أساساً مع متواليات الأحداث، وطبقه روجي شانك على فهم النص مقترحاً طريقة لدراسته سماها «التبعية المفهومية»، بحيث «يمثل المعاني في الجمل وذلك بتهييء شبكة تبعية مفهومية تسمى الجدول س. ويتضمن الجدول س مفاهيم بينها علاقات يصفها شانك كتبعيات»[31].

(30) المرجع نفسه، ص 240.
(31) المرجع السابق، ص 241.

مثال ذلك:

(9) أكل جون الآيس كريم بملعقته.

(9). أ ـ تناول جون الآيس كريم بنقله بملعقة إلى فمه.

ويعلق براون ويول على هذا الإجراء بأن إحدى فوائده هي أنه يمثل جزءاً من فهمنا للجملة غير ظاهر على الصفحة؛ فالحدث الموصوف في (9) أصبح ممكناً بوضع صلة بين الآيس كريم وبين فم جون، وبهذه الطريقة يدرج شانك مظهراً من معرفتنا للعالم في ترجمته المفهومية[32].

وقد أغنى رايسبيك وشانك التحليل المفهومي بإضافة عنصر آخر إليه وهو «الفهم المؤسس على التوقع»، فحين نصادف المثال (10) فإن لدينا توقعات عما يمكن أن يحل محل العنصر س:

(10) اصطدمت سيارة جون بحاجز حراسة.
حين جاءت سيارة الإسعاف نقلت جون إلى س.

ويمكن أن يحل محل العنصر س (مستشفى، مركز صحي، طبيب...) مما يعني أن توقعاتنا تصورية أكثر مما هي معجمية.

قلنا سابقاً إن المدونة، كمفهوم، وضعت أساساً للتعامل مع متواليات الأحداث، ومن ثم فهي مبرمجة بدقة إذ أنها تتضمن «متوالية معيارية من الأحداث تصف وضعية ما»[33]. وتطبق المدونة في فهم القصص الدائرة حول حوادث السيارات، وقد قيم بتجربة على الحاسوب، حيث زود بقصة تروي حادثة سير ثم طرحت عليه أسئلة يقتضي بعضها القيام بنشاط استدلالي (السؤال رقم: 2) نتيجته أنه إذا جرح شخص ما وعولج في المستشفى ولم يحتفظ به فمعنى هذا أنه جرح جرحاً خفيفاً:

(11) يوم الجمعة مساء زاغت سيارة عن الطريق 69. اصطدمت السيارة بشجرة. توفي المسافر، رجل من نيوجرزي. ديفيد هُلْ، 27 سنة، صرح الطبيب الفاحص دانا بلانشار بأنه مات تواً، فرانك ميلْر، 32 سنة، شارع فوكسون 593، السائق، نقل إلى مستشفى ميلفورد بواسطة سيارة إسعاف فلانگان. عولج ثم غادر المستشفى.

السؤال 1: هل مات أحد؟

(32) المرجع نفسه، ص 242.
(33) المرجع نفسه، ص 243.

الجواب 1: نعم، مات ديفيد هل.
السؤال 2: هل جرح أحد؟
الجواب 2: نعم، جرح فرانك ميلر جرحاً خفيفاً.

لم يُشر في النص صراحة إلى أن فرانك ميلر أصيب في الحادثة، فكيف توصل الحاسوب إلى هذا؟ الجواب هو أن الحاسوب استعمل مجموعة فرعية من معرفته للعالم المنطبقة على جزء النص الذي واجهه. وبناء عليه يذهب شانك إلى «أننا نفعل نفس الشيء، وأن تحليل الحاسوب المؤسس على التوقع يُقدم نظرية قابلة للتطبيق حول كيفية معالجة الإنسان للغة الطبيعية»[34].

يوجه براون ويول انتقاداً لمعالجة المدونة مماثلاً لذاك الموجه إلى نظرية الإطار: «إذا كانت المدونات متوالية من الأحداث الجاهزة، فهل ينبغي أن يوصف اصطدام جاهز بالمرة ما دامت لدينا معلومات مسبقة في مدونتنا؟»[35].

3 - 1 - 2 - 4 ـ السيناريوهات:

استعمل سانفورد وگارود (1981) مفهوم السيناريو لوصف «المجال الممتد للمرجع، المستعمل في تأويل نص ما، وذلك لأن المرء يمكن أن يفكر في المقامات والوضعيات كعناصر مشكلة للسيناريو التأويلي الكامن خلف نص ما»[36]. وبشكل عام لا تختلف نظرية السيناريو عن النظريات السابقة ما دامت الوضعيات الموصوفة جاهزة في السيناريوهات، وهي تتضمن أيضاً فراغات تتعلق ببعض العناصر المشكلة للوضعية والتي يسهل على القارىء ملؤها بمجرد تنشيط سيناريو مرتبط بهذه الوضعية أو تلك. فإذا كان القارىء أمام نص «الذهاب إلى مطعم» فإنه ليس في حاجة إلى أن يذكر بأن في المطعم نادلاً وكراسي... وحتى إن لم تذكر في النص فهي موجودة قبلاً في سيناريو المطعم الجاهز.

ويبرز سانفورد وگارود أن سرعة الفهم أو تعثره (قراءة الجمل الهدف في نص ما) مرتبط إلى حد كبير بقدرة النص على تنشيط السيناريو المناسب، ويوضحان هذا بمثالين اثنين:

(11). أ ـ العنوان: في المحكمة.

(34) المرجع نفسه. ص 244.
(35) المرجع نفسه. ص 244.
(36) المرجع نفسه. ص 245.

سئل فريد.
اتهم بتهمة قتل.
الهدف: حاول المحامي البرهنة على براءته.

ب ـ العنوان: قول الكذب.
سئل فريد.
لم يستطع قول الحقيقة.
الهدف: حاول المحامي البرهنة على براءته.

والنتيجة المترتبة عن هذا هي أن الوقت الذي تتطلبه قراءة الهدف في «أ» أقل مما تتطلبه قراءة «ب»، ويعود ذلك إلى أن المثال «أ» نُشّط فيه سيناريو مناسب للجملة الهدف، في حين أن المثال «ب» لم ينشط سيناريو مناسباً للجملة الهدف، وبتعبير آخر نشّط في المثال «أ» سيناريو محدد (في المحكمة) في حين نشط سيناريو غير محدد (قول الكذب في «ب»)[37].

وبناء عليه ألح سانفورد وگارود على أن «نجاح الفهم المؤسس على السيناريو متعلق بفعالية منتج النص في تنشيط سيناريوهات ملائمة»[38].

3 - 1 - 2 - 5 ـ الخطاطة:

اعتبرت الخطاطات في البداية بنيات معرفية تضم توجيهات حتمية «تهيء المجرب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة»[39]، وكمثال على ذلك الأحكام العنصرية المسبقة التي يصدرها جنس بشري معين على جنس آخر بناء على خطاطة موجودة سلفاً من أفراد ذلك الجنس. والمثال الأقرب إلينا هو صورة العربي التي تشكلت لدى الأمريكيين، ومن ضمن مكوناتها أن العربي إنسان جاهل، همجي، كسول، إرهابي، لا منطق يحكم أفعاله، متهتك... الخ.

وهناك خطاطات أخرى ـ يمكن أن تسمى خطاطات سياسية ـ تستعمل حين مواجهة خطابات معينة، مثال ذلك الأحكام المسبّقة على الخطب أو التجمعات الحزبية أو المناقشات البرلمانية، الخ. ويقترح براون ويول «النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفية

(37) المرجع نفسه. ص 246.
(38) المرجع نفسه. ص 246.
(39) المرجع نفسه. ص 247.

منظمة تقودنا إلى توقع (أو التنبؤ بـ) مظاهر في تأويلنا للخطاب، بدل النظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب»[40].

وتبعاً لهذا الرأي الأخير قام باحثون بتجارب عدة على مجموعات مختلفة من القراء لاكتشاف مدى تأثير الخطاطات في فهم وتأويل هؤلاء للخطاب. وعلى العموم يمكن أن نشير إلى متغيرين اثنين يؤثران في الفهم والتأويل: المتغير الأول ثقافي والثاني جنسي (ذكر، أنثى).

التجربة الأولى ـ حسب المتغير الأول ـ قام بها تانن (1980) الذي يستعمل «بنيات التوقع» لوصف تأثير الخطاطات في تفكير الناس وفي نوع الخطاب الذي ينتجونه. ملخص التجربة أنه عرض شريطاً سينمائياً صامتاً على مجموعتين من المتفرجين، المجموعة الأولى يونانية والثانية أمريكية. وحين انتهى الشريط، وصفت المجموعة الأمريكية الأحداث الفعلية المعروضة في الشريط بطريقة مفصلة، وكذا اهتمت بالتقنيات المستعملة في العرض. بينما أنتجت المجموعة اليونانية قصصاً مطورة بأحداث إضافية وتفسيرات مفصلة لدوافع وإحساسات الشخصيات في الشريط. يستنتج من هذا أن «الخلفيات الثقافية المختلفة يمكن أن تنتج خطاطات مختلفة من أجل وصف الأحداث المشاهدة»[41].

المتغيرة الثانية هي اختلاف الجنس (الذي يترتب عنه اختلاف الاهتمامات)، فقد قام أندرسون بعرض نص مصنوع على مجموعتين: فتيات يهيئن شهادة في الموسيقى، وفتيان ينتمون إلى قسم رفع الأثقال. وتمارس المجموعتان نشاطهما في مدرسة واحدة. أما النص فمحتواه أن مجموعة من الأصدقاء التقت كعادتها كل مساء، في منزل إحدى زميلاتهم. تشاور الأصدقاء في نوع اللعب الذي يمكن أن يمارسوه وفي الأخير وصلوا إلى حل، دون أية إشارة في النص إلى نوع اللعب الذي اتفقوا على مباشرته. وقد كان تأويل الفتيات أن النص يصف «أمسية موسيقية»، في حين أوّل الفتيان النص بأنه يصف «أشخاصاً يلعبون الورق».

يشير براون ويول إلى أن الباحثين تانن وأندرسون استلهما مفهوم الخطاطة من بارتليت (1932) الذي يؤمن بأن «قدرتنا على تذكر الخطاب ليست مبنية على إعادة إنتاج الخطاب بطريقة قويمة وإنما على تشييده. وتستعير عملية التشييد هذه المعلومات من

(40) المرجع نفسه. ص 248.
(41) المرجع نفسه. ص 248.

الخطاب المواجه سابقاً، بالإضافة إلى المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب الذي بين أيدينا، من أجل بناء تمثيل ذهني»[42].

وينتهي براون ويول إلى أن «الخطاطات تزود محلل الخطاب بطريقة لتفسير وتأويل الخطاب، وهي بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية التي نستعملها كلنا، ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها أيضاً، حين ننتج أو نؤول الخطاب»[43].

3 - 1 - 2 - 6 ـ الاستدلال كافتراض تجسيري:

يقصد المؤلفان بالاستدلال معنى أوسع مما هو متعارف عليه في المنطق، لذا يعتبران أن كل العمليات الذهنية السابقة يقوم خلالها المتلقي بنوع من الاستدلال الذي يحددانه بأنه «تلك العملية التي يجب على القارىء القيام بها للانتقال من المعنى الحرفي لما هو مكتوب (أو مقول) إلى ما يقصد الكاتب (المتكلم) إيصاله»[44]. يتضح الانتقال من الحرفي إلى المقصود بالمثال التالي:

(12) البرد هنا قارس والنافذة مفتوحة.

تتضمن هذه الجملة طلباً غير مباشر يستخلصه القارىء عن طريق الاستدلال، مما يمكنه من الوصول إلى معنى الجملة وهو:

(12). أ ـ من فضلك أغلق هذه النافذة.

ولكن الجملة (12). أ ـ لا تعني مع ذلك (12)، وإنما يعني ذلك أن القارىء حين يتلقى الجملة (12) في سياق معين يستدل منها (12) أ. وفي رأي هافيلاند وكلارك أن صيغ التعبير غير المباشرة مثل (12) تختلف عن الصيغ المباشرة التي تنقل طلباً أو أمراً أو نهياً في كونها تفرض على القراء القيام باستدلال ما للوصول إلى معناها المقصود، ومن ثم فهي تتطلب وقتاً إضافياً للمعالجة.

يتجلى هذا النشاط الاستدلالي أيضاً في محاولة القراء تحديد إحالة الأسماء المحددة الذي يعتبر في رأيهما (هافيلاند وكلارك) «نشاطاً استدلالياً عالياً». فإذا قارنا بين النصين التاليين اللذين يتضمنان اسماً محدداً «الجعة» اتضح أن وقت المعالجة أطول في الثاني، لأن إحالة الجعة في الأول واضحة بينما تحتاج إلى عملية استدلال في الثاني:

(42) براون ويول. 1983. ص249.
(43) المرجع نفسه. ص 250.
(44) المرجع نفسه. ص 256.

(13). أ ـ أخرجت ماري الجعة من السيارة.

ب ـ كانت الجعة دافئة.

(14). أ ـ أخرجت ماري بعض مؤونة النزهة من السيارة.

ب ـ كانت الجعة دافئة.

ولكي يصل القارىء إلى إحالة «الجعة» في (14) ب يحتاج إلى افتراض أن «مؤونة النزهة» تتضمن «الجعة»، وهو ما يسمى في اصطلاح كلارك وهاڤيلاند «افتراضاً تجسيرياً» يعدّ مظهراً من مظاهر عملية الاستدلال. والجملة، «الافتراض التجسيري»، التي تبرر إحالة الجعة هي:

(14). ج ـ تتضمن مؤونة النزهة بعض الجعة.

يمكن أن نستخلص من عمل كلارك وهاڤيلاند أنهما يشرطان الاستدلال بالوقت الإضافي الذي تتطلبه المعالجة، على خلاف معالجة وتأويل الجمل التي لا تتطلب هذا النشاط الاستدلالي.

3 - 1 - 2 - 7 ـ الاستدلال كرابط مفقود:

يمكن أن يوصف ما سماه هاڤيلاند وكلارك «افتراضاً تجسيرياً» بأنه «رابط مفقود»، بتعبير صوري، يجعل الترابط بين الجملتين صريحاً (ظاهراً)، فهل يمكن النظر إلى الاستدلال كعملية إيجاد رابط مفقود بين جملتين؟ حسب كلارك ومساعديه، هذا هو الحاصل، بل يعد هذا أمراً ملحوظاً في الأدبيات التي تعالج إحالة الأسماء المحددة غير المنصوص على ما تحيل إليه في ما تقدمها. وفي هذا الصدد يستعرض براون ويول نوعين من الأمثلة يحكمهما مبدآن: ـ كل س له ص، وكل س هو ص. وسنكتفي بضرب مثالين عن كل نوع على التوالي:

(15). أ ـ اشتريت أمس دراجة.

ب ـ الإطار واسع جداً.

ج ـ للدراجة إطار.

(16). أ ـ تفحصت الغرفة.

ب ـ كان السقف عالياً.

ج ـ للغرفة سقف.

(17). أ ـ دارت حافلة بعنف.

ب ـ كادت الآلية أن تصدم راجلاً.

ج ـ الحافلة آلية.

(18). أ ـ ارسم قطراً بالأسود.

ب ـ طول الخط حوالي ثلاث بوصات.

ج ـ القطر خط.

تجسد «الروابط المفقودة» في هذه الأمثلة نوعاً من العلاقة العامة الصادقة بين الجملتين «أ» و«ب» يحكمه المبدآن السابقان، لكن من الصعب، مع ذلك، اعتبار هذه «الروابط المفقودة» استدلالات لأن المعلومة التي تقدمها الجمل «ج» يتوقع أن تكون ممثلة في أشكال معرفية جاهزة كالأطر والمدونات... يعد هذا النوع من الروابط آلياً لأنها لا تحتاج إلى أي جهد تأويلي إضافي لاكتشافها، وذلك لسبب بسيط وهو أن كل العناصر المحيلة تعد جزءاً من إطار أو مدونة يكفي أن يذكر العنصر ليُنشّط العنصر المناسب له، إذ ذاك ليس من الصعب على القارىء أن يكتشف علاقة «الإطار» «بالدراجة» (الجزء ـ الكل) وقل نفس الشيء عن «السقف» و«الغرفة». لكن إذا قورنت هذه الروابط المفقودة التي سميت آلية مع الرابط المفقود في المثال (14) فإننا سنلاحظ فرقاً واضحاً بينهما متجلياً في أن هذا الأخير رابط ناتج عن عملية استدلال أو عن مظهر من مظاهرها، أي «الافتراض التجسيري».

يخلص براون ويول من هذا الذي تقدم إلى أن الروابط المفقودة صنفان:

أ ـ رابط آلي لا يحتاج إلى وقت إضافي لاستخلاصه ولا يمكن أن يعتبر استدلالاً.

ب ـ رابط غير آلي يحتاج إلى وقت إضافي لاستخلاصه.

إلا أن هذا التمييز لا يعني أن النوع الثاني استدلالي بل يعني أن «الاهتداء إلى الروابط ليس معادلاً للاهتداء إلى الاستدلالات»[45].

3 - 1 - 2 - 8 ـ الاستدلال والترابط غير الآلي:

ما هو السبيل إلى تمييز الرباط الذي يعد استدلالاً عن الرابط الذي ليس كذلك؟ ينطلق براون ويول من أن اقتراح سانفورد وكرود الذاهب إلى أن «الترابطات التي يقام بها بين العناصر في نص ما عن طريق التمثيلات المعرفية الموجودة مسبقاً» يمكن أن يتخذ أساساً لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال.

(45) المرجع نفسه. ص 260.

بناء على هذا الاقتراح فإن الجمل «ج» الواردة في الأمثلة (15) ـ (18) ترابطات آلية، ومن ثم فهي ليست استدلالات. وفي نفس الوقت يمكننا هذا الاقتراح من التفكير في الترابطات غير الآلية كترابطات «تتطلب من القارىء عملاً تأويلياً إضافياً» من أجل استجلائها، أكثر مما تتطلبه الترابطات الآلية التي يتوصل إليها أساساً باعتماد المعرفة الموجودة مسبقاً (المعرفة الخلفية).

هناك اقتراح آخر حول الاستدلال صاغه وارن وآخرون (1979) ويسميانه «الاستدلال المعلوماتي» معتبرينه مظهراً من المظاهر التي يوظفها القارىء لفهم النص. لا يختلف هذا الاقتراح عن سابقه في شيء لأنه ينظر أيضاً إلى الاستدلال كرابط آلي، ولكنه يتميز عنه في الطريق التي يسلكها المتلقي إلى الفهم، إذ ينبغي له أن يطرح مجموعة من الأسئلة هي: من، ماذا، أين، متى، وأن يقدم لها إجابات. ففي المثال التالي، حين يواجه القارىء الجملة «عقد خيوط حذائها مع بعض» فإن عليه أن يستدل مَنْ فعل ماذا لِمَنْ مَتَى وأَيْنَ.

(19) يوم الجمعة زوالا
كانت كَرُول ترسم لوحة في القسم
أحس نحوها دافيد بالغيظ.
قرر دافيد إزعاج كرول
عقد خيوط حذائها مع بعض.

وفي رأي براون ويول أن الإجابة عن هذه الأسئلة ليس نتيجة أي عمل استدلالي وإنما هو نتيجة ترابط آلي بحيث من السهل على القارىء أن يقدم الإجابة التالية: «دافيد عقد خيوط كرول مع بعض في القسم يوم الجمعة زوالا» بدون أية صعوبة تذكر. من البديهي أن الإجابة لم تعتمد على الاستدلال وإنما على مبدأي التشابه والتأويل المحلي، أضف إلى هذا أن النص المختار للإجابة عن تلك الأسئلة بسيط للغاية.

الانتقاد الأساسي الذي يوجهه براون ويول إلى المقاربات السابقة للاستدلال هو ميلها «إلى مطابقة الاستدلال مع ترابطات نصية خاصة، وتأسيس تلك الترابطات على الكلمات في النص»[46]، خاصة وأنها تبني النشاط الاستدلالي على معيار «الوقت الإضافي الذي تتطلبه المعالجة». ومن أجل إبراز ضعف هذا المعيار يدرجان المثال (14) («مؤونة النزهة ـ الجمعة» الذي عد حتى الآن استدلالاً) في سياق جديد وهو مجموعة من السكارى

(46) المرجع نفسه. ص 262.

الذين يقومون بنزهتهم اليومية «في حديقة عمومية، والذين يعد وجود «الجعة» في مؤونتهم أمراً مسلماً به مما يترتب عنه أن معالجتهم للمثال (14) لن تتطلب وقتاً إضافياً، أي سيتلقى تأويلاً مباشراً. دون أن يعني هذا أن هذه المعالجة لن تتطلب وقتاً إضافياً في سياق آخر. يستنتج من هذا أن «التعرف على استدلال ما باعتباره ترابطاً آلياً» أو «غير آلي» لا يمكن أن يتم باستقلال عن الشخص/ الأشخاص المتفحصين للنص...»[47].

3-1-2-9 ـ الاستدلال كملء للفراغ أو التقطع في التأويل:

رأينا، في القسيمات المتقدمة، كيف أن براون ويول يرفضان معادلة الاستدلال مع أي نوع من الترابط الآلي أو غير الآلي... فما هو البديل الذي يقدمانه؟ يلح الباحثان المذكوران على أن «الاستدلالات هي الترابطات التي يقوم بها الناس حين يحاولون الوصول إلى تأويل لما يقرؤونه أو يسمعونه» وبالتالي «فبقدر ما يبذل القارىء جهداً في العمل التأويلي بقدر ما يكون محتملاً أن هناك استدلالات ينبغي القيام بها»[48]. يستفاد من طرحهما هذا أنه يستحيل التنبؤ بالاستدلالات الفعلية التي سيقوم بها قارىء ما للوصول إلى تأويل نص ما. ولكي تتم معالجة مشكل الاستدلال بطريقة أقرب إلى ما يفعله القراء عادة، أثناء مواجهتهم للنصوص، يقترح الباحثان معالجة النص (20)، انطلاقاً من مجموعة أسئلة الفهم (من، ماذا، أين، متى) «فإذا اتضح أن الإجابة عن بعض هذه الأسئلة تتطلب من القارىء «عملاً» تأويلياً إضافياً مثل ملء الفراغات أو التقطعات في تأويله، فإننا سنجد أساساً من أجل التنبؤ بنوع الاستدلالات المطلوبة»[49].

(20). 1 ـ يبدو أن رجال مكتب الأمن العمومي مصممون على إرهاب ضحاياهم، وهم يفلحون في ذلك.

2 ـ في الساعة الواحدة بعد الزوال ولجوا نزل الصداقة في بكين.

3 ـ طلب البوليس من الموظف (المسؤول عن الغرف) إيقاظ المعلمة الأمريكية ليزا ويشر، 29 سنة، وإخبارها بأن تلغرافاً مستعجلاً قد وصل من أجلها.

4 ـ حين طلبت الصغيرة، الشقراء، وهي ما زالت تحت تأثير النوم، الحصول عليه قيّدت يداها وزجّ بها في سيارة الشرطة.

(47) المرجع نفسه. ص 263.
(48) المرجع نفسه. ص 266.
(49) المرجع نفسه. ص 266.

5 ـ تقنياً، لم يلق القبض على الطالبة (الحاصلة على شهادة جامعية) القادمة من نوبلسفيل، Ind.

إذا حاولنا توظيف الأسئلة السابقة لمحاولة فهم هذا النص فإننا سنصل فقط إلى تمثيل جزئي لما نفهمه عن الأشخاص والأحداث الموصوفة فيه. ينبه براون ويول إلى أن أول ما ينبغي الانتباه إليه هو أن الترابط ليس قائماً على مجرد علاقة بين الضمير وبين الاسم كما في النص (19)، وإنما على عكس ذلك، هناك عدد متنوع من الأوصاف المحددة التي تقوم بينها علاقات لم يشر إليها صراحة في النص، مثال ذلك أن النص لم يخبرنا عن أن «رجال مكتب الأمن العمومي» و«البوليس» هم نفس الأشخاص، كما أننا لم نخبر صراحة بأن «ضحيتهم» و«المعلمة الأمريكية» «ليزا وبشر» و«الصغيرة الشقراء...» و«الطالبة الحاصلة على شهادة جامعية»... كلها تعابير تحيل إلى نفس الشخص. ومن ثم فما لم تكن لدى القارىء معرفة متخصصة عن هذه المواضيع الإخبارية فإن عليه أن «يستنتج» هذه العلاقة الإحالية. بمعنى أن يقوم بعمل تأويلي معين لكي يعادل «ضحيتهم» مع «ليزا وبشر» ثم مع «الطالبة الحاصلة على شهادة جامعية»، وما لم يفعل ذلك فإنه ستقع في تأويله تقطعات مما يتطلب منه القيام بمعالجة استدلالية. أما الإجابة عن الأسئلة الأخرى فبسيطة للغاية إذا عملنا بمبدأ «لا زمان ولا مكان متغير ما لم يشر إليه».

ولكن السؤال «لماذا؟» لا نجد إجابة عنه في النص (لماذا قيدت ليزا وبشر وزج بها في سيارة الشرطة)، ومن ثم ينبغي أن تؤسس على «اعتقاد أن كل الأمريكيين في الصين من عملاء CIA أو أن الصينيين يزعجون الأجانب باستمرار بدون سبب يذكر. ويمكن أن يقوم القارىء بهذا الاستدلال لمحاولة تفسير السلوك الموصوف في النص دون أن يفسره»[50]. وبناء على هذا فإن «جزءاً كبيراً من فهمنا لما نقرأه ونسمعه (ونراه، بدون شك) يعد، في نهاية المطاف، نتيجة صنعنا لمعنى حوافز وأهداف ومخططات ودوافع المشاركين في الأحداث الموصوفة والمُشَاهَدَة»[51]. بهذا المعنى الأخير يظل الاستدلال نشاطاً مفتوحاً غير قابل للحصر بشكل صارم ما دامت كل المقاربات السابقة تحتوي على ثغرات تفتحها أمثلة مستقاة من اللغة أثناء الاستعمال وليس الأمثلة المصنوعة. للخروج من هذا المأزق (صعوبة تحديد طبيعة الاستدلال) يتبنى براون ويول وجهة نظر وفية لمنطلقاتهما النظرية المحددة في الفقرات الأولى من هذا المنظور ونعني بها سلطة

(50) المرجع نفسه. ص 268.
(51) المرجع نفسه. ص 268.

المتلقي (مستمعاً كان أو قارئاً) بحيث هو الذي يحدد متى وأين ينبغي اللجوء إلى الاستدلال، وهو يقوم بذلك عندما يحس بأن تعطل فهمه وتأويله للنص ناتج عن فراغات أو تقطعات ينبغي أن تملأ لكي يصل إلى تأويل معين.

4 ـ منظور الذكاء الاصطناعي(*)

يعتبر الذكاء الاصطناعي أحد المباحث الجديدة التي تهتم بمعالجة اللغة الطبيعية، وينصب اهتمامه ـ بالنظر إلى ما يهمنا هنا ـ في هذه المعالجة على محاولة النفاذ إلى العمليات الذهنية التي يوظفها الإنسان في معالجة اللغة فهماً وتأويلاً، فهو إذن عمل ذو طابع استكشافي يتخذ الحاسوب وسيلة تمثل ذهن الإنسان، خاصة من حيث تخزين المعلومات واستغلالها عند الحاجة إليها. وتنبني عملية الاستكشاف على تزويد الحاسوب بمعطيات أساسية لتوظيفها في المعالجة (والحقيقة أن هذا التوجه في البحث ليس إلا جزءاً من توجهات عدة يستغل فيها الحاسوب). ولما كان من الصعب اكتشاف هذه العمليات اعتماداً على ذهن الإنسان كوسيلة، لأن الإنسان نفسه لا يدرك هذه العمليات إدراكاً واعياً، لجيء إلى الحاسوب كأداة تمكن من فهم (ومراقبة) إواليات اشتغال الذهن البشري لفهم ما ينقل إليه.

يعتقد «جري سيمت وروجي شانك» أن اعتماد مقاربة الذكاء الاصطناعي لمعالجة اللغة الطبيعية «سيلقي الضوء على قضايا متعلقة بالانسجام، كما أنها ستساعد على فهم ما إذا كان فاهم سيجد نصاً أو دخلاً معطى منسجماً أو غير منسجم»[1]. ولما كانت عملية التواصل (فهم وتوليد اللغة) أمراً معقداً يتطلب عدداً من الإواليات والعمليات المتفاعلة التي يصعب إدراكها عيانياً، لأن أثرها فقط هو المتجلي، فقد اتجهت مقاربة الذكاء الاصطناعي إلى «محاولة تحديد وإنشاء نماذج حاسوبية للإواليات المسؤولة عن إجرائيتها». ومن ثم «فالانسجام وعدمه يفهم بشكل أفضل باعتبار إجرائية هذه الإواليات»[2].

(1) روجي شانك. وج. سيمث. مجلة Linguistics and philosophy المجلد 7. 1984، ص 57.

(2) المرجع نفسه. ص 57.

(*) اعتمدنا في هذا المنظور على دراسة نشرت في مجلة Linguistics and Philosophy. Vol. 7 N° 1, pp.57 - 82, 1981.

يترتب على تعقد عملية التواصل وتحكم عمليات وإواليات متفاعلة في الفهم إمكانية تعثر هذا الأخير، ويرجع الباحثان إخفاق الفهم إلى ثلاثة أسباب:

أ ـ «إما أن الإواليات المسؤولة عن مثل هذه المعالجة لا تشتغل بكيفية مناسبة.

ب ـ إما أن بنيات المعلومات التي تتطلبها هذه الإواليات غير كافية بالنسبة للمهمة المعطاة.

جـ ـ إما أن الإواليات المناسبة تم تهييئها بدخل غير مناسب.

يفهم من هذا أن عملية الفهم تتم بمساهمة عمليات متنوعة تشكل في كُلّيتها ما يسميه شانك وسيمت «عملية الفهم الأكبر»، وحين تخفق إحدى تلك العمليات في الاشتغال بشكل فعّال فإن الفهم برمته سيتعثر، ومن ثم فإن المستمع سيعتبر نصاً ما غير منسجم «حين تخفق عملية فرعية من عملية الفهم الأكبر في الاشتغال بنجاح لسبب من الأسباب السالفة»[3]، وعلى خلاف هذا يعد نص ما منسجماً حين تسير عمليات فهمنا بشكل فعال.

يحصر الباحثان عملهما في النص السردي (القصة) البسيط الموحد لأنه ـ في نظرهما ـ أبسط أنواع الخطاب التي يمكن معالجتها. لكن هذا الحصر يترتب عنه أمران:

أ ـ أن بحثهما سيطبق على الانسجام اللغوي فقط، ما دام النص السردي مبدئياً وحدة لغوية.

ب ـ أن النص السردي ليس إلا شكلاً من أشكال التواصل اللغوي.

ومن شأن هذا الحصر أن يقلص إمكانية تطبيق نظريتهما على نصوص أخرى سردية كالحجاج والتخاطب. وتتضح بساطة النص السردي كنوع خطابي حين يقارن بالحجاج كنوع خطابي أعقد منه نظراً لما يتطلبه من جهد أعمق في التحليل تفرضه طبيعته. ولإدراك هذه الصعوبة نفترض أننا أمام حجاج بين شخصين «فلكل من المتحاورين أهدافه ومعتقداته ومخططاته الخاصة، ويراجع كل منهما استراتيجيته وتكتيكه باستمرار بناء على ما قاله الآخر...»[4]. ولكن هذا الحصر الذي يهدف إلى التغلب على موضوع المقاربة يمكن أن ينتج أساساً يُتَبَنّى لتحليل خطابات أخرى أشد تعقيداً من الخطاب السردي.

(3) المرجع نفسه. ص 57.
(4) المرجع نفسه. ص 58.

ينطلق الباحثان من منطلق عام وهو أن «العلاقة المركزية التي ينبغي أن تفسر في المستوى الأعم هي انسجام دخل ما بالنسبة لنظام فهم معين»، ويتخذ التفسير عندهما شكل «تصور نظام الفهم للدخل»[5]. ولا ينحصر تعبيرهما «نظام الفهم» على الحاسوب فحسب وإنما يتعداه إلى كل «جهاز» يتوفر على عمليات وإواليات للفهم، قابل لأن يتلقى معطيات وأن يعالجها وفق تلك العمليات والإواليات، ومن ثم قد يكون «نظام الفهم» إنساناً أو حاسوباً أو إنساناً من المريخ...

ولكي يتم إنشاء نظرية ناضجة تفسر الانسجام ينبغي، في نظر الباحثين، أن:

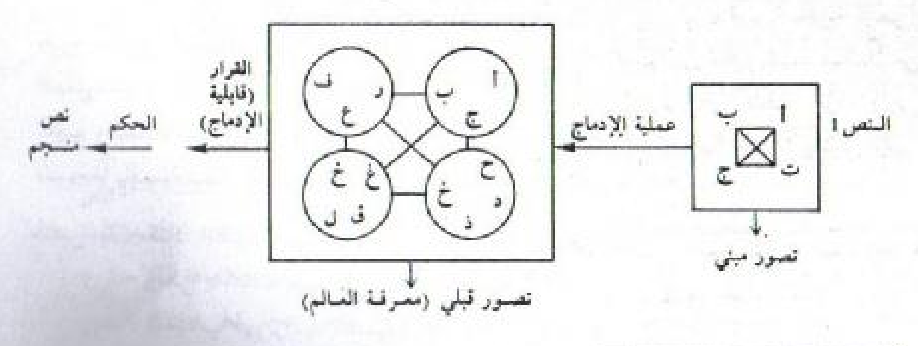
أ ـ تكتشف بنية التصور التحتي التي تلائم الدخل المدروس.
ب ـ تكتشف العمليات المعرفية المقتضاة لإنشائها.
جـ ـ تكتشف أنواع العلاقات القائمة بين مختلف التصورات.
د ـ يُكتشف ما الذي يعد «تصوراً كافياً» بالنسبة للنظام المعني، وهلم جرا.

ولما كان الانسجام مترتباً عن الفهم، والفهم مرتبطاً بنظام الفهم (الإنسان فيما يتعلق بما نحن بصدده) فإن المتلقي يحتل مكانة أساسية في العملية كلها، وبناء عليه تعد «إحدى الخصائص الحاسمة لتصوره (...)، من أجل فهم الانسجام، هي ترابطه»[6]. ويمكن أن نميز نوعين من ترابط التصور:

أ ـ **الترابط الداخلي**: ويتعلق بالترابط الداخلي لتمثيل المستمع للنص.

ب ـ **الترابط «الخارجي»**: ويتعلق بقابلية إدماج هذا التمثيل الموحَّد في الإطار التصوري الموجود لدى المستمع وجوداً قبلياً (معرفته للعالم).

وبإمكاننا أن نستعين بالرسمين التاليين للتوضيح:



(5) المرجع السابق نفسه. ص 58.
(6) شانك وسيمت 1984. ص 59.

?
النص 2
س ط
ص ط
عملية الإدماج
القرار (عدم قابلية الإدماج)
الحكم
نص غير منسجم
تصور قبلي (معرفة العالم)

تمثيل:

النص (1) المغرب بلد من بلدان شمال أفريقيا، ويقع في أقصى غرب المغرب العربي. وهو بلد تنتشر المدن في شرقه وغربه شماله وجنوبه. وتعد الدار البيضاء الواقعة على المحيط الأطلسي أكبر مدنه على الإطلاق من حيث عدد السكان، وإضافة إلى هذا تعتبر هذه المدينة قلب المغرب النابض اقتصادياً بحيث تتمركز فيها معظم الصناعات...

ينقل هذا النص معلومات عن بلد معين (المغرب) بإمكان المتلقي أن ينشيء له تصوراً معيناً باعتماد العلاقات الناظمة لتركيبه. فمن الوسائل السهلة التي تمكنه من ذلك تقسيمه إلى وحدات (معلوماتية بالنسبة لهذا النص). والعلاقات الناظمة لهذا النص هي:

الكل/ الجزء (شمال أفريقيا، المغرب العربي/ المغرب) و(المغرب/ البيضاء).

- التقابل (الشرق/ الغرب، الشمال/ الجنوب).
- تعميم/ تخصيص (أكبر المدن/ السكان، الصناعات...).

وبعد بناء هذا التصور (القائم على علاقات وترابطات بين الوحدات المكونة للنص) يقوم القارىء بإدماجه في تصور أعم وهو معرفته للعالم (التي تضم كمّاً هائلاً من المعلومات عن المغرب وموقعه ومدنه وسكانه وحضارته...) وتتأتى قابلية الإدماج من الفهم والعلاقات بين الوحدات، وحين يُقبل التصور العام المنشأ إذْ ذاك يعتبر النص منسجماً بالنسبة لنظام الفهم، والعكس صحيح.

النص (2) كان النقاد العرب القدامى يعتبرون الملك الضليل أشعر شعراء الجاهلية، ولكن مقامات بديع الزمان الهمذاني تتمحور في غالبيتها حول المكدين، أما السياب فهو رائد القصيدة الجديدة في الشعر العربي. وفي مدينة مراكش توجد ساحة «جامع الفناء» الشهيرة.

هذا نص مفهوم (أي أن معلوماته واضحة لا غموض فيها) ولكن من المستحيل أن ينشيء القارىء تصوراً لهذا النص لأن العلاقة بين وحداته منقطعة، غير قابلة لأن تشكل كلاً ولا لأن تدرك كذلك، خاصة وأن «ميلنا القبنظري هو أن شيئاً ما منسجم إذا كان «متآخذاً»، إذا كان موحداً»[7]. فالنص واضح مفهوم ولكن لا يمكن أن ينشأ له تصور لأن بناء التصور يعتمد على الترابط بين وحداته، ومن ثم فإن الترابط الداخلي «ليس إلا نتيجة الترابطات الممثّلة كترابطات قائمة بين هذه الوحدات الصغرى»[8]، وهي تمثيلات تضم أجزاء النص «في تمثيل موحّد للمجموع». ويقوم الترابط الخارجي على قابلية إدماج التصور المبني في التصور القبلي، أي أنه «قائم بين تمثيل المستمع للدخل الحالي وبين معرفته للعالم (أي كل المعلومات المخزونة في ذاكرة المستمع)»[9]. ولما كان من الصعب على المتلقي أن يفعل شيئاً ما بالنص الثاني فقد عدهُ غير منسجم، «فأن تجد أن شيئاً ما منسجم ليس مسألة كونه صحيحاً، وإنما هو مسألة القدرة على أن تفعل به شيئاً ما»[10].

4 - 1 - الترابطات بين الجمل

في القسم النظري السابق ألح شانك وسيمت على أن انسجام نص ما بالنسبة للمتلقي يتوقف أساساً على إنشاء تصور كاف لهذا النص، ويقصدان بكفاية التصور تعالق الأجزاء المشكلة له، فما هي الترابطات التي يقيمها المتلقي بين أجزاء نص سردي ما؟ يمكن أن تصنف هذه إلى نوعين:

أ - ترابطات عرْضية (Expository connections).

ب - ترابطات إدماجية (Interpolative connections).

وهي ترابطات بين الجمل تساهم في تآخذ النص السردي، وتتشكل الترابطات العرضية من ثلاثة أنماط: الإعداد ويتفرع إلى مثال وتعميم وشرح، التنسيق ويتفرع إلى تواز وتباين، المجاورة وتتفرع إلى زمنية ومكانية وتوافق إحالي. من أجل توضيح هذه الأنماط وفروعها يقدم الباحثان المثال (3) الذي يمكن أن يستمر بإحدى الجمل من (4) إلى (10):

---

(7) المرجع نفسه. ص 59.
(8) المرجع نفسه. ص 59.
(9) المرجع نفسه. ص 59.
(10) المرجع نفسه. ص 60.

(3) نظّم رؤساء قطاع الخدمات العمومية خططهم حسب طوارىء الإضراب.

(4) أصدر مكتب الوقاية المدنية (الذي يعد أكبر جهاز في قطاع الخدمات العمومية) التعليمات التي على الجمهور اتباعها (مثال).

(5) يهيىء الموظفون الرسميون ـ في إدارة البلدية ـ المدينة لهذه الطوارىء (وقد انضموا إلى الجهود التي يبذلها موظفو قطاع الخدمات العمومية) (تعميم).

(6) (كما أشار إلى ذلك ممثل المنطقة دافيد جيفر) «يدرس رؤساء المطافىء والشرطة والمرافق الصحية الإجراءات البديلة التي ينبغي أن تتبع في حال توقف العمل» (شرح).

(7) (وعلى هذا النحو خطط السكان لاحتمال تقلص الخدمات (توازٍ)).

(8) (وقبل ساعات قليلة فقط) بدا المتفاوضون آملين في إمكان تفادي الإضراب (مجاورة زمنية).

(9) لم تخفف الضوضاء المنبعثة من الحفل الذي أقامه سفير البيرو في هيئة الأمم المتحدة من حدة التوتر (في الجناح المقابل في فندق: Waldorf Astoria) (مجاورة مكانية).

(10) لم يمض وقت طويل حتى تعهد الجمع (المكون من رؤساء قطاع الخدمات العمومية) بالتعاون مع النقابات لإصلاح التوازنات المختلّة في العقد (توافق إحالي).

(11) (من جهة أخرى) ظل رؤساء النقابات متصلبين وغير متأثرين باحتمال مواجهة عقوبات فيدرالية (تباين).

يمكن أن تتلو إحدى هذه الجمل الجملة (3)، وإذا تلتها بعض الجمل بعينها فإن على القارىء أن يقوم باستدلال معين لجعلهما مترابطتين. فإذا تلت الجملة (4) الجملة (3) وجب على القارىء أن يفترض أن «مكتب رجال الوقاية المدنية» يعد إحدى وظائف قطاع الخدمات العمومية. أما إذا تلت الجملة (10) الجملة (3) فإن على القارىء أن يستنتج أن الاستعدادات تمت قرب مكان الحفل. وتعد التعابير الواردة بين قوسين عدداً قليلاً من الوسائل المستعملة وللإشارة إلى أصناف الترابط التي يستعملها المتكلم للجمع بين الأقوال»[11]. ولكن لا يعبر عن هذه الروابط دوماً بشكل صريح، وحين تكون صريحة

(11) المرجع نفسه، ص 62.

يخفّف العبء الاستدلالي عن المتلقي. وغالباً ما تبدو النصوص للمتلقين غير منسجمة حين يخفقون في إدراك هذه الروابط، من ذلك مثلاً علاقة سفير البيرو في هيئة الأمم المتحدة مع الاستعدادات للإضراب.

ورغم الدور الذي تؤديه الترابطات العرضية في فهم النص فإن وظيفتها الأساسية ـ في نظر الباحثين ـ هي الدعم، أي دعم العلاقات القائمة بين أجزاء النص السردي، ومن ثم يدعوان إلى التمييز بين:

- الاستمرار العرضي لنص سردي.
- والانسجام السردي.

لتوضيح هذا التمييز يشير الباحثان إلى أن العناصر المشكلة (مجموعة التعابير) لنص سردي تنقسم إلى قسمين، ينتمي بعضها إلى نواة القصة ويوسع بعضها هذه النواة ويزينها، وتقوم هذه الأخيرة بأدوار شتى فهي إما «تعيد وصف الأحداث المدرجة سابقاً أو يوضح بعضها العلاقة بين الأحداث المدرجة آنفاً، ويلقي بعضها الضوء على الأحداث التي تظهر في نقطة متأخرة، ويمكن أن يعلق بعضها الآخر على الإمكانات غير الفعلية وعلى مظاهر الشخصيات، وهلم جرا»[12]. والوظيفة الأساسية للترابطات العرضية هي سبك العلاقات بين «العناصر المحيطة» وبين «النواة السردية».

ولأن وظيفة الترابطات العرضية هي الدعم، فبالإمكان إنشاء نص يتوفر على روابط عرضية دون أن يكون منسجماً، مثال ذلك:

(12) نظم رؤساء قطاع الخدمات العمومية خططهم حسب طوارىء الإضراب. أنهت كوين اليزابيت خططها المسائية. في مدينة دانماركية قريبة، تبادل بائعا سمك اللكم. كان لأندرس، القوي نوعاً ما، ابن عم في السجن. يوجد في السجن عدد من المجرمين، وقد يقال إن عدداً لا بأس به من أولئك الذين خرقوا القانون الجنائي مسجونون...

في هذا النص ترابطات عرضية بين المتتاليات المشكلة له، مثلاً بين المتتالية الأولى والثانية ترابط عرضي هو (المثال) وبين الأولى والثالثة ترابط عرضي هو (المجاورة المكانية) وبين أحد بائعي السمك المتبارز وأندرس ترابط عرضي هو (التوافق الإحالي) لأنهما نفس الشخص. ورغم وجود هذه الترابطات فإن هناك نقصاً يتجلى في افتقار النص

(12) المرجع نفسه، ص 63.

أعلاه إلى مركز ما تنشد إليه بقية العناصر أو المتتاليات، أي خيط قصصي ينظم الأجزاء المنفصلة. نستخلص من هذا أن «قدرتنا على جعل بعض عناصر النص قابلة للفهم باستعمال الترابطات العرضية لا تستطيع بذاتها أن تجعل نصاً ما منسجماً إلى حد اكتساب المعنى»[13]. وبناء على هذه الحقيقة يذهب شانك وسيمت إلى أن هناك روابط أقوى من الروابط العرضية تلك هي «الترابطات السببية».

4 - 2 ـ الترابط السببي

فيما سبق أوقف الباحثان الانسجام على الترابطات العرضية، ولكنها ليست كافية لجعل النص السردي منسجماً كما أنها قد تنعدم في بعض النصوص ومع ذلك تظل هذه منسجمة. ويعني هذا أن هناك ترابطات أقوى من العرضية وهي الترابطات السببية، وعليها يتوقف انسجام النص السردي بحيث «بقدر ما يكون المستمع عاجزاً عن تحسيب أو صياغة تصور معين لنص سردي مترابط سببياً بشكل كاف بقدر ما يكون النص غير منسجم بالنسبة إليه»[14]. والمثال التالي يوضح ذلك:

(13) فَقَدَ مالوري لعبته في مكان ما فوق سطح [بيت] أبويه. لحسن الحظ كان هناك سلم قريب جداً. حين وجدها أخيراً، قرر أنه من الأفضل له أن يلعب في الحديقة.

واضح أن في المثال «سلماً»، لكن لم يصرح بوظيفته رغم أنه «القطعة المركزية في السلسلة السببية التي ينتظر من القارىء إنشاؤها»[15].

على أن هناك نصوصاً يسهل إنشاء سلسلتها السببية، وهناك أيضاً نصوص يصعب إنشاء سلسلتها السببية، فمثال النص الأول:

(14) أصدر مكتب الوقاية المدنية (الذي يعد أكبر جهاز في قطاع الخدمات العمومية) التعليمات التي ينبغي أن يتبعها الجمهور، وكنتيجة كان عدد من المواطنين واعين بما يمكن فعله في حال اشتعال النار.

ومثال النص الثاني:

(15) نظم رؤساء قطاع الخدمات العمومية خططهم حسب طوارىء الإضراب. إلى

(13) المرجع نفسه. ص64.
(14) المرجع نفسه. ص 64.
(15) المرجع نفسه. ص 65.

أي مدى ستصمد صناديق النقابة كان موضوع تخمين كل شخص.

فالمشاكل التي يطرحها إنشاء السلسلة السببية للنص الأخير أشد تعقيداً، من هذه المشاكل، مثلاً: «ما موقع النقابات من الإعراب؟ ما هي النقابة؟ ما هي صناديقها؟ لماذا تتحمل الضغوط؟ لماذا يريد كل شخص تخمين الجواب؟ ما هي علاقة مخططي الطوارىء مع مدخرات النقابة؟»[16].

• يشير الباحثان إلى أن المشاكل التي يطرحها اكتشاف العلاقة السببية في هذا النص يمكن أن تطرحها نصوص أخرى مختلفة، والقارىء المقتدر يعرف عادة أن المعلومات المقدمة له ليست كل شيء ومن ثم عليه أن يبحث عن معلومات ناقصة يتمم بها ما هو مفقود. لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح آنذاك هو: كيف يتمم القارىء ما هو ناقص؟ (وذلك من أجل إنشاء تصور كاف منسجم للسلسلة السببية للنص السردي الذي يواجهه)، ما هي الإواليات النفسية التي تحرك معرفتنا للعالم وتجعلنا قادرين على إقحام أحداث افتراضية في «فراغ» سلسلة؟ وللإجابة عن هذين السؤالين حلل الباحثان مثالين نوردهما فيما يلي:

(16) تفرق أصدقاء جوني حين ارتطمت كرته بنافذة السيد جونس. خرج السيد جونس غاضباً باحثاً عن الأولاد.

(17) ذهب لاري إلى مطعم. كان السلمون المقلي لذيذاً فطلبه.

بالنسبة للنص الأول ينشىء الباحثان السلسلة السببية التالية:

«A (= ارتطمت الكرة بالنافذة) يسبب B (= تفرق الأصدقاء) أو ربما من الأفضل أن: A يسبب A' (= توقع الأصدقاء D وF) ـ A' يسبب A'' (= خوف الأصدقاء) وA'' يسبب B، وA يسبب أيضاً C (= انكسار زجاج النافذة) ـ C يسبب D (= غضب السيد جونس) ـ D يسبب F (= صياح السيد جونس) وF (= السيد جونس يبحث عن الأولاد). وقد أشير إلى هذه الأحداث في النص، إلا أن ترابطاتها غامضة...»[17].

ولكن النص الثاني يختلف عن الأول بحيث لم يشر فيه إلى عدد من الأحداث الوسيطة، من ذلك مثلاً جلوس لاري وإلقاؤه نظرة على لائحة الطعام ومناداته نادلاً، الخ. أي أن مجموعة من الأحداث والأشخاص لم تتم الإشارة إليها، ولكن القارىء يفترض مع

(16) المرجع نفسه. ص 66.
(17) انظر المرجع نفسه. ص 68.

ذلك أنها موجودة. والسؤال المطروح بالنسبة للنص (16) هو: كيف تحدد الترابطات السببية فيه؟ ولقد سلك الباحثان في الإجابة عن هذا السؤال مسلك استثمار المعرفة الخلفية (المعرفة المخزونة في الذاكرة) سواء في بناء السلسلة السببية أو في تلافي أحداث ممكنة الورود في السلسلة لكنها شاذة. ويتضح هذا التوظيف في قولهما: «نستطيع أن نخمن أنه على أساس ما يعرفه المستمع عن الناس (يجوعون) والمطاعم (توفر الطعام) والجوع (يشبع بالطعام) يتوقع أن السبب الذي جعل لاري يدخل إلى المطعم هو أكل شيء ما...»[18]، كما أنه يعرف أن الأطعمة - في المطاعم - متنوعة وأن بإمكان الزبون أن يختار أكلته مستعيناً بلائحة الأطعمة... تنتج عن هذه المعطيات سلسلة سببية وهي أن «لاري أراد أن يأكل، ذهب إلى مطعم، اختار السلمون المقلي، أعلم النادل بذلك، وهلم جرا»[19]. ولكن من الممكن أيضاً أن يستدل القارىء أحداثاً كثيرة لا تخدم السلسلة السببية، وهي عبارة عن تفاصيل واردة ولكنها تضلّل القارىء مثال ذلك: «نعرف أن في المطاعم مراحيض، فبإمكانه [لاري] أن يذهب إلى المرحاض (...) إذا كان لاري قد طلب السلمون المقلي فإنه سيكون أحد الأشياء التي تعدها المطاعم لتقدم للزبناء، وإذا كان في المطعم سلمون فيجب أن يكون مشترى أو تم طلبه بطريقة أو بأخرى. وبما أن السلمون سمك يعيش في البحر، فقد يكون المطعم اصطاده، الخ»[20]، ولهذا فإن قيمتها في فهم النص (16) ضئيلة للغاية. يعد إنتاج سلسلة من هذا النوع أقرب إلى ما يسمى في علم الحاسوب «الانفجار التوليفي» (Combinato-rial explosion) ويقصد به أن عدداً مفرطاً من الاستدلالات ينمو بسرعة فائقة من خلال مجموعة صغيرة من الاستدلالات. ولكن فهم الإنسان يتقي عادة مثل هذا الانفجار التوليفي، ومن ضمن ما يمكنه من ذلك معرفة مجال النص وسياقه، وعلى الخصوص معرفته للعالم.

لتوضيح معرفة العالم اعتمد الباحثان على بنيتين معرفيتين هما المدونات والمخططات والأهداف. وبما أننا تطرقنا إلى «المدونات» في المنظور الثالث من هذا الباب فإننا سنوجز الحديث عن المخططات والأهداف دون المدونات.

مثال:

(18) كانت ثيلما جائعة جداً، بحثت عن مرشد Michelin.

---

(18) المرجع نفسه. ص 69.
(19) المرجع نفسه. ص 70.
(20) المرجع نفسه. ص 70.

يقدم الباحثان تخطيطاً لعملية يمكن أن تفسر هذا المثال: «يؤدي سماع أنّ ثيلما جائعة، إلى تحديد هدف خاص، مثلاً: تريد أن تكون في حال عدم الجوع. وبمجرد ما نعرف أن لديها هذا الهدف، فسنعالج أوصاف الحدث الموالية لنرى ما إذا كان يمكن أن تؤول كأوصاف تحيل إلى وضع مخطط ما وضع التنفيذ لتحقيق الهدف»[21]. والمخطط يتشكل من البحث عن كتاب والعثور عليه من أجل البحث عن معلومات ترشدها إلى موقع مطعم ما، ومن ثم التوجه إلى المطعم من أجل تناول الطعام.

ويمكن اختزال هذا الكلام فيما يلي: إن المعالجة التي تعتمد على المخطط - الهدف تقوم أساساً على تحديد هدف معين ثم بعد ذلك يتم القيام باستدلالات توافق هذا الهدف ولا تحيد عنه، أي إنشاء مخطط ثم تنفيذه من أجل تحقيق الهدف.

خلاصة

ينتهي روجي شانك وجيري سيمت فيما يخص بحث الانسجام إلى:

أ - وجوب تطوير نظرية عن كيف يجد المستمعون أن نصوصاً سردية منسجمة. ولتحقيق ذلك ينبغي أن نعرف شيئاً أكثر [مما نعرفه الآن] عن التنظيم العام لمعلومات الذاكرة المستخدمة في عملية التصور.

ب - علينا أن نعرف شيئاً أكثر عن الإمكانات التنظيمية الشاملة للذاكرة: ما هي أصناف البنيات التي نستطيع استعمالها لتخزين المعلومات بشكل فعال؟ كيف يمكن أن تربط هذه البنيات؟ ما هي أصناف إجراءات البحث المتوافرة للوصول إلى مختلف البنيات؟

وأخيراً يتوقف التقدم في فهم الانسجام على التقدم في فهم وتنظيم المعلومات في الذاكرة[22].

تركيب وتساؤلات

تلك منظورات تبحث في انسجام النص / الخطاب، وهي تغطي مرحلة زمنية تقارب عقداً من الزمن. وقد لجأنا إلى تلخيصها تلخيصاً يفي بإيصال الخطوط العامة للمشاريع

---

(21) المرجع نفسه. ص 75.
(22) انظر ص 79. من المرجع نفسه.

التي اقترحها على التوالي: هاليداي ورقية حسن (1976) وتون فان ديك (1977) وبراون ويول (1983) وروجي شانك وجيري سيمت (1984). ومع ذلك لا ندعي أننا أتينا على كل ما كتب في هذا المجال، لكننا نعتقد أن هذا الذي قدمنا يمثل المقاربات والاقتراحات السائدة فيه.

سمينا هذا التذييل «تركيباً وتساؤلات» ولم نسمه «تركيباً ومناقشة»، لأننا إن وددنا مناقشة هذه الأعمال مناقشة فعالة مفصلة لاستغرقت المناقشة وحدها الصفحات التي ينبغي أن تخصص للبحث بأكمله، هذا دون أية مبالغة. ولهذا سنكتفي بالتساؤلات مرجئين الإجابة إلى حين تحليل النص الشعري إذ هو الكفيل بالإجابة النسبية واقتراح البدائل إن أمكن.

إذا اتضح هذا فلنبدأ بالتركيب الذي يمكن النظر إليه من زاويتين: ما هو مشترك بين هذه المنظورات وما هو مختلف، دون أن يعني المشترك والمختلف إلغاء لتقارب وتباعد ما بين منظور وآخر.

1 - المشترك: بعد القراءة المتأنية لهذه المنظورات اتضح لنا أنها تشترك فيما يلي:

أ - أنها تقارب الانسجام من خلال نصوص وخطابات تتجاوز حدود الجملة.

ب - ان سمات النصوص التي تقاربها هي البساطة والوضوح والقصر (نسبياً).

جـ - أن النصوص المقاربة إما مصنوعة أو مقتطفة من اللغة المستعملة.

د - أن هذه المقاربة تتركز على نوعين من النصوص: تخاطبية وسردية، وتنحي الشعر جانباً.

هـ - انها تنطلق من نصوص بسيطة لتبني نماذج وصفية أو تفسيرية غنية.

2 - المختلف: لرصد زاوية الاختلاف بين المنظورات الآنفة يمكن الاتكاء على أهدافها المركزية:

أ - يهدف المنظور الأول الذي يمثله هاليداي ورقية حسن إلى الإجابة عن السؤال التالي:

ما هي الخصائص التي تجعل من معطى لغوي نصاً؟ أي ما هو الفرق بين النص واللانص؟ وقد انتهيا إلى أن الاتساق هو الخاصية الحاسمة التي تميز بين ما هو نص وبين ما ليس نصاً.

ب - يهدف فان ديك إلى تأسيس لسانيات للخطاب تتجاوز أنحاء الجملة لبناء نحو

للنص يهتم بالمستويين الدلالي والتداولي مما يمكن من تفسير بنيات نصية مثل «موضوع الخطاب» و«البنية الكلية». . .

جـ - الغاية الأساسية لدى براون ويول هي الإجابة عن سؤال أساسي: كيف يفهم المتلقي الخطاب ويؤوله؟ وينتهيان إلى أنه يفعل ذلك معتمداً على مبادىء وعلى عمليات ذهنية.

د - روجي شانك وجيري سيمت يهدفان إلى اكتشاف الآليات الذهنية والبنيات المعرفية التي يشغلها المتلقي لاعتبار نص ما منسجماً أو غير منسجم، لذا اعتمدا مقاربة الذكاء الاصطناعي من أجل اكتشاف المنهجية التحتية التي ترفد عمليات وإواليات فهم وتوليد اللغة بقصد إنشاء نماذج حاسوبية لهذه الإواليات مما سيمكن من فهم الانسجام بشكل أفضل.

وحين ننظر بعمق إلى هذه المنظورات الأربع، نجد أنها تتفاوت من حيث قربها أو بعدها من بعضها بعضاً. فإذا غضضنا الطرف عن الأسس النظرية والأهداف التي توجه كل منظور على حدة أمكننا القول إن منظوري هاليداي وفان ديك يقتربان من بعضهما من جهتين:

أ - انهما يهتمان بالوسائل اللغوية التي يبنى بها انسجام النص (الروابط والترابط) مع تفاوت في تفصيل هذه الروابط.

ب - انهما يدرسان الانسجام كشيء معطى في النص.

ولكنهما يبتعدان عن بعضهما فيما يلي:

أ - اهتم هاليداي بوصف الوسائل اللغوية وصفاً دقيقاً مع تتبع قيود استعمال وسائل الاتساق، بينما وظف فان ديك بعض هذه الوسائل من أجل الوصول إلى شيء أعم ومن ثم اختزاله في مفاهيم مثل «موضوع الخطاب» و«البنية الكلية» كما أنه اهتم بعلاقات منطقية مثل الجزء/ الكل، العموم/ الخصوص، الخ.

ب - إن ما فصله هاليداي إلى وسائل معجمية ووسائل دلالية (الإحالة مثلاً) اختزله ديك في الجانب الدلالي.

أما منظورا براون ويول وروجي شانك فيقتربان من بعضهما في:

أ - انهما يهتمان بالانسجام في النص منظوراً إليه من جهة المتلقي وذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص.

ب - انهما يستعملان مفاهيم متماثلة (في بعض الأحيان) مثل معرفة العالم والمدونات والأطر.

جـ - انهما معاً يعتبران الانسجام مرتبطاً بالقدرة على الفهم والتأويل.

إلا أنهما يبتعدان عن بعضهما فيما يلي:

أ - ان براون ويول يتعاملان مع النصوص والخطابات المستعملة لأغراض تواصلية (أي يتحقق فيها شرط التفاعل) بينما يعتمد شانك في تطبيقاته على نصوص مصنوعة يمليها الإشكال الذي يتصدى لبحثه.

ب - ان براون ويول يدعوان محلل الخطاب إلى الاحتياط أثناء توظيف نتائج الذكاء الاصطناعي (وعلم النفس المعرفي) وينتقدان كثيراً من الاقتراحات التي صيغت في هذا المجال وخاصة الكيفية التي فهم بها الاستدلال مثلاً.

وإن شئنا تجميع هذه الأمور السابقة وضعنا ثنائيتين لرسم الاقتراب والبعد بين هذه المنظورات على النحو التالي:

- مقاربات تتعامل مع النص كإنتاج/ مقاربات تتعامل مع النص كعملية.
- مقاربات ترى النص منسجماً في ذاته/ انسجام النص متوقف على المتلقي.

وتندرج في الشق الأول من هاتين الثنائيتين مقاربات هاليداي وڤان ديك وروجي شانك، بينما تندرج في الشق الثاني منهما مقاربة براون ويول، والمبدأ الأساسي الحاسم في هذا التصنيف هو أخذ أمرين بعين الاعتبار: الأول هو السياق الذي أنتج فيه النص، والأمر الثاني هو أهمية المتلقي في التعامل مع النص. وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما في وضع هاتين الثنائيتين.

هذا فيما يخص التركيب، فلننتقل الآن إلى التساؤلات. كما هو دأبنا، سنسلك سبيل التركيز. ولا بأس أن ننبه إلى أن بعض هذه الأسئلة ينطلق من خلفية تحفزها إشكاليتنا التي ننوي بحثها وهي: انسجام الخطاب الشعري.

* منظور اللسانيات الوصفية:

أ - ألا يمكن أن نعتبر معطى لغوياً مفككاً نصاً؟ هل يكفي توافر وسائل الاتساق في نص ما ليعد متسقاً؟

ب - بالنسبة للعلاقات المعجمية في النص الشعري: على أي أساس سيتحدد؟ أعلى

أساس معناها المتواضع عليه أم على أساس الدلالة «المضافة» المتكيفة مع مقتضيات الخطاب الشعري؟

جـ - هل للإشارات مشارات إليها محددة في النص الشعري؟ هل للمحيلات محال إليه معين؟.

* منظور لسانيات الخطاب:

أ - هل يمكن الحديث عن «موضوع» النص الشعري؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فكيف يشتغل لبناء «موضوع»؟

ب - هل يمكن الحديث عن «بنية كلية» في النص الشعري انطلاقاً من عمليات الحذف والاختزال؟ هل يمكن أن تحذف بعض المعطيات في النص الشعري؟ على أي أساس ستحذف؟ كيف تتأسس البنية الكلية في النص الشعري؟ اعتماداً على وحدات المعنى أم علي شيء آخر؟

* منظور تحليل الخطاب:

أ - هل يمكن توظيف خصائص السياق كوسيلة مسعفة في فهم وتأويل النص الشعري؟

ب - هل يمكن الحديث عن سياق مفصل؟ هل هناك متكلم واحد؟ هل المتلقي عام أو خاص؟

جـ - هل هناك من إمكانية لتوظيف مبدأ المشابهة والتأويل المحلي في التحليل؟

د - ما هي مساهمة المعرفة الخلفية في مقاربة النص الشعري؟

* منظور الذكاء الاصطناعي:

أ - كيف ينشيء القارىء تصوراً للنص الشعري؟

ب - ما هي مكونات معرفة «العالم الشعري» الذي سيدمج فيه التصور؟

جـ - هل يمكن أن ينشأ تصور واحد لنص شعري من طرف متلقين مختلفين؟

د - هل يمكن الحديث عن «نواة» أو «مركز» في النص الشعري تنشدّ إليه بقية الأجزاء؟

هذه جملة تساؤلات سنستحضرها ونحن نحلل انسجام الخطاب الشعري، كما أن

الإجابة عنها لن تكون هدفاً مباشراً. ولكننا لن نغفلها أثناء التحليل. وتفادياً للمجازفة بأحكام هشة وآراء ينقصها التجريب، تفرض علينا مقتضيات البحث العلمي إرجاء الإجابة عن هذه التساؤلات إلى حين صياغة النتائج التي سيبلورها التحليل النصي.

الباب الثاني

المساهمات العربية

تقديم

خصصنا الباب السالف لبعض المقترحات الغربية بصدد اتساق وانسجام الخطاب/ النص، ولما كانت النصوص الشعرية التي سنحللها نصوصاً عربية كان لا بد من مساءلة التراث اللغوي العربي القديم، وخاصة النشاط المرتبط منه بالممارسة النصية تذوقاً وفهماً وتحليلاً وتفسيراً من أجل استخلاص المقترحات المبلورة هناك. لكن هذه العودة إلى القديم لا تعني أن النص العربي يسلك، في اتساقه وانسجامه، سبيلاً مخالفاً تماماً للنص الغربي بحيث تعجز الأدوات التي اقترحها الغربيون عن مقاربته من هذه الزاوية، وإنما تعني إعادة الحياة إلى هذه الإسهامات باعتبار أن فيها نظرات لا تقل أهمية وخصوبة عما قدمه الغربيون.

لذا عدنا إلى ثلاثة مباحث هي البلاغة والنقد الأدبي والتفسير. لماذا اتخذنا وجهة هذه المباحث؟ لأننا نؤمن ـ كما افترض ذلك الأستاذ أحمد المتوكل (1982) بأن النشاط اللغوي العربي القديم ينقسم إلى «لسانيات الجملة» و«لسانيات الخطاب» (البلاغة، التفسير، أصول الفقه)، أي أن المباحث الأخيرة تواجه (تتخذ لها موضوعاً) وحدة لغوية أكبر من الجملة رغم تفاوتها في استحضار مقتضيات التواصل أثناء مواجهة الخطاب.

إن أنواع الخطاب التي تواجهها هذه المباحث ليست متماثلة، فالبلاغة تتعامل مع الخطبة والشعر والقرآن، وهي، كما نعلم، أنواع خطابية لكل منها سماته، ولكنها، مع ذلك، تشترك في المظاهر الخطابية (البلاغية) الموظفة من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الاقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، أي الامتاع.

أما النقد الأدبي فقد اهتم بالخطاب الشعري أساساً، وخاصة بعض قضاياه

(كالسرقات، والبناء، والطبع، والصنعة...)، لكن اللافت للانتباه في هذا المبحث هو وجود نصوص نقدية تتضمن إشارات «مبهمة» تستعمل معجماً شديد الارتباط بمفهوم الانسجام، مثل «التآخذ»، و«الاتساق»، و«أخذ بعض الأبيات بأعناق بعض» و«تلاحم الأجزاء والتئامها»... أضف إلى ذلك اهتمامه بتعايش أغراض مختلفة في نفس الفضاء النصي، وبالشروط التي ينبغي أن تراعى من أجل اتصال الأغراض بعضها ببعض، بل نشأت في هذا المبحث نظرات ثاقبة وتأملات متقدمة عن كيفية تماسك القصيدة جزءاً جزءاً، بغض النظر عن كونها مؤلفة من غرض واحد أو من غرضين فما فوق (نفكر هنا في حازم القرطاجني).

بالنسبة لمبحث التفسير يمكن الإشارة إلى الحقيقة التالية: نزل القرآن في أوقات مختلفة، وفي أمكنة مختلفة، وفي مناسبات مختلفة، وقد استغرق نزوله نيفاً وعشرين سنة، ومع ذلك يقال إنه كالكلمة الواحدة. فكيف يبرر المفسرون هذا؟ ومن حيث تكوينه الداخلي كسور نجد بعض الآيات مقطوعة الصلة عما قبلها، لكن المفسرين لم يقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذا الواقع بل وضعوا مصطلحات تحيل إلى إجراء محدد مارس بهدف كشف العلاقة الخفية بين الآيات التي من هذا القبيل، بالإضافة طبعاً إلى بحثهم عن اتصال الآيات المتجاورة بطريقة عادية.

كانت تلك مجمل المبررات التي جعلتنا نتجه إلى هذه المباحث لننظر كيف تناول القدماء انسجام الخطاب: أدوات وعلاقات وغيرها. ورغم تنوع هذه المباحث فإن الثابت المشترك بينها هو معالجتها لأنواع خطابية شاعرية بامتياز.

5 ـ البلاغة

ننبه بدءاً إلى أن تعاملنا مع هذا المبحث سيكون انتقائياً، أي أن اهتمامنا سينصب على ما هو وارد وشديد الارتباط بموضوعنا: انسجام الخطاب. لا يهمنا هنا إذن التأريخ لظهور البلاغة في التفكير اللغوي العربي، ولا سرد مختلف الموضوعات التي استأثرت باهتمام البلاغيين العرب. وسيمكننا هذا من توجيه طاقتنا نحو المظاهر الخطابية التي درسها البلاغيون إبرازاً لوعيهم بتماسك الخطاب وتآخذه وارتباط أجزائه بعضها ببعض. بل إن الهدف الذي نروم تحقيقه هو استخلاص وصف البلاغيين للطرق التي يسلكها الخطاب اتساقاً وانسجاماً.

5 - 1 ـ الفصل والوصل

لعل أقدم إشارة إلى أهمية الفصل والوصل في الخطاب ما ورد في كتاب البيان والتبيين، وذلك أثناء سرد الجاحظ لتعريفات البلاغة. جاء في تعريف أنه «قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل»[1]. وفي اعتقادنا أن وضع هذا التعريف على رأس التعريفات الأخرى لم يتم مصادفة، خاصة إذا علمنا أن اثنين من أقطاب البلاغة العربية (الجرجاني والسكاكي) يعتبران الفصل والوصل أصعب وأدق مبحث في البلاغة كلّها، يقول الجرجاني: «واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول إنه فيه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب...»[2]. بالإضافة إلى ذهابه إلى أن ملاك البلاغة هو إتقان الفصل والوصل، وأن من أتقنه سهل عليه امتلاك بقية الأبواب. أما السكاكي فرأيه في هذا لا يختلف عن رأي الجرجاني، وإن

(1) عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق حسن السندوبي. دار الفكر. بيروت ـ لبنان. دون تاريخ. ج1. ص 111.

(2) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص 187.

كان يحاول التخفيف من تهويل الجرجاني حين ذهب إلى أن من قصر البلاغة على معرفة الفصل والوصل «إنما حاول بذلك التنبيه على مزيد غموض هذا الفن، وأن أحداً لا يتجاوز هذه العقبة من البلاغة إلا إذا كان خلف سائر عقباتها خلفه»[3].

على أن الفصل والوصل كمظهر بلاغي مر بمرحلتين، نسمي أولاهما «تسجيل أهميته» في الكلام، والثانية مرحلة الوصف المنظم للفصل والوصل. ونمثل للمرحلة الأولى بما ورد في «كتاب الصناعتين» لأبي هلال العسكري، وللثانية بالدلائل والمفتاح للجرجاني والسكاكي، على التوالي.

جاء في كتاب الصناعتين:

أ - «قال المأمون: (...) إن البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلىء بلا نظام»[4].

ب - «قال المأمون: ما أتفحص من رجل شيئاً كتفحصي عن الفصل والوصل في كتابه، والتخلص من المحلول إلى المعقود(*)... فإن لكل شيء جمالاً، وحلية الكتاب وجماله إيقاع الفصل والوصل موقعه، وشحذ الفكرة وإجالتها في لطف التخلص من المعقود إلى المحلول»[5].

جـ - «قال أبو العباس السفاح لكاتبه: قف عند مقاطع الكلام وحدوده. وإياك أن تخلط المرعى بالهمل. ومن حلية البلاغة المعرفة بمواضع الفصل والوصل»[6].

د - «كان يزيد بن معاوية يقول: إياكم أن تجعلوا الفصل وصلاً، فإنه أشد وأعيب من اللحن»[7].

هـ - «كان أكثم بن صيفي إذا كاتب ملوك الجاهلية يقول لكتّابه: افصلوا بين كل منقض

(3) السكاكي. مفتاح العلوم. ص 109.
(4) أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. ص 497.
(*) يشرح العسكري المحلول والمعقود بقوله: «ومعنى المعقود والمحلول هاهنا هو أنك إذا ابتدأت مخاطبة ثم لم تنته إلى موضع التخلص مما عقدت عليه كلامك سُمِّيَ الكلام معقوداً، وإذا شرحت المستور وأبنْتَ عن الغرض المنزوع إليه سُمِّي الكلام محلولاً» (ص500).
(5) المرجع نفسه. ص 500.
(6) المرجع نفسه. ص 497.
(7) المرجع نفسه. ص 499.

معنى، وصلوا إذا كان الكلام معجوناً بعضه ببعض»[8].

و - «كان الحارث بن أبي شمر الغساني يقول لكاتبه المرقش: إذا نزع بك الكلام إلى الابتداء بمعنى غير ما أنت فيه فافصل بينه وبين تبيعته من الألفاظ فإنك إن مذقت ألفاظك بغير ما يحسن أن يمذق نفرت القلوب عن وعيها وملته الأسماع واستثقلته الرواة»[9].

ز - «كان بزر جمهر يقول: إذا مدحت رجلاً وهجوت آخر فاجعل بين القولين فصلاً حتى تعرف المدح من الهجاء، كما تفعل في كتبك إذا استأنفت القول وأكملت ما سلف من اللفظ»[10](*).

تكشف النصوص السالفة عن الأمور التالية:

- أن الاهتمام بالفصل والوصل في الكلام، وإيلاءه ما يستحق من العناية تقليد عريق.
- أن الاهتمام به وليد تقليد حضاري أملاه تنظيم الدولة، وتعقد مهامها، واتساع أطرافها، وترامي الأمصار الداخلة تحت سلطتها (نشوء كتاب الدواوين استجابة لهذا الواقع الجديد).
- أن عدم مراعاة الفصل والوصل في الكلام يؤثر في النظم سلباً.
- بروز الإرهاصات الأولى التي لم ترق بعد إلى مستوى التقعيد، مثال ذلك: «افصلوا بين كل منقض معنى، وصلوا إذا كان الكلام معجوناً بعضه ببعض»، و«إذا نزع بك الكلام إلى الابتداء بمعنى غير ما أنت فيه فافصل بينه وبين تبيعته» و«إذا مدحت رجلاً، وهجوت آخر، فاجعل بين القولين فصلاً».

وأهم شيء في هذه النصوص هو الاهتداء المبكر إلى المواطن التي ينبغي أن يفصل فيها كلام عن كلام، أو أن يوصل. والداعي إلى الفصل أو الوصل، حسب ما ورد في هذه النصوص، أمر معنوي فيما يبدو.

إذا كان هذا هو الطابع المميز لهذه الفترة المبكرة فإن اللاحقة لها تمتاز بالتتبع

(8) المرجع نفسه. ص 499.
(9) المرجع نفسه. ص 499.
(10) المرجع نفسه. ص 499.
(*) رغم أن هذا النص فارسي، أو على الأقل مروي عن ملك فارسي، فإن وروده في كتاب عربي ضمن نصوص منسوبة إلى خلفاء عرب لا يخل باستنتاجنا.

الدقيق لهذا المظهر الخطابي وصفاً وتقعيداً، كما يشهد على ذلك جهد الجرجاني وجهد السكاكي. ونظراً لتفاوت معالجتيهما فإننا سنعرض لوصف كل منهما على حدة حتى يتضح الجهد الذي بذله كل منهما، وليسهل، من ثم، إدراك مواطن اختلاف تعاملهما مع هذا المظهر.

5 - 1 - 1 ـ الفصل والوصل من منظور الجرجاني

يتمحور جهد الجرجاني، في باب الفصل والوصل، حول «ما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى»[11]. أما جهدنا نحن فسينصب على محاولة الوصول إلى مجموع المبادىء(*) التي تحكم وصف وتحليل الجرجاني للفصل والوصل باعتباره إحدى التجليات السطحية/ العميقة لانسجام الخطاب واتساقه. هذا من أجل بلورة المبادىء العامة والخاصة التي صاغها الجرجاني سواء أتم ذلك بطريقة صريحة أم ضمنية.

5 - 1 - 1 - 1 ـ الأساس النحوي:

نقصد بالأساس النحوي انطلاق الجرجاني من مجموعة من القواعد والقيود النحوية التي بلورها النحاة من أجل ضبط العطف (كامتناع ذكر الواو بين الوصف والموصوف، أو بين التأكيد والمؤكد، أو امتناع عطف جملة على أخرى لا محل لها من الإعراب، وتمييزهم بين عطف المفرد على المفرد وبين عطف الجملة على الجملة... الخ) واستثماره لهذه المعطيات قصد مقاربة الفصل والوصل بلاغياً. على أننا سنورد هذا الأساس موجزاً غير مفصل:

□ عطف المفرد على المفرد: يرى الجرجاني أن فائدة العطف في المفرد هي أن يشرك الثاني في إعراب الأول، وأنه إذا أشرك في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعراب[12]، أي أن الواو العاطفة تنقل الحكم الإعرابي إلى الثاني، فإذا كان الأول مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً كان الثاني كذلك: جاء زيد وعمرو، أكرمت زيداً وعلياً، مررت بزيد وعلي.

(11) الجرجاني. المرجع السابق. ص 171.

(*) لم نستعمل هنا القواعد وإنما المبادىء بناء على أن القاعدة تضبط سلوكاً معيارياً بينما المبدأ لا يتسم بهذه الصرامة. أضف إلى ذلك أن اطراد الظاهرة التي يحكمها المبدأ قابلة للتغير تكيفاً مع المقام ومتطلباته.

(12) المرجع نفسه. ص 171.

□ عطف الجملة على الجملة: يميز الجرجاني في عطف جملة على جملة بين حالتين: الأولى «أن يكون للمعطوف عليها موضع من الإعراب»، وإذا كانت كذلك فإن عطف جملة أخرى عليها لا إشكال فيه، لأن عطف الثانية على الأولى منزل منزلة عطف المفرد: «مررت برجل خُلقه حسن وخَلقه قبيح»، فكلتا الجملتين صفة للنكرة، وقد انتقل الحكم الإعرابي إلى الثانية بواسطة الواو. الحالة الثانية هي عطف جملة على أخرى لا محل لها من الإعراب، مثال ذلك: زيد قائم وعلي قاعد. يعلق الجرجاني على هذا المثال قائلاً: «لا سبيل لنا إلى ادعاء أن الواو أشركت الثانية في إعراب قد وجب للأولى بوجه من الوجوه»[13]. من خلال هذا نستخلص أن شروط عطف جملة على أخرى هي:

- أن يكون حكمهما حكم المفرد،
- أن يكون للأولى محل من الإعراب،
- أن تنقل الواو إلى الثانية حكماً وجب للأولى.

نستنتج من هذا الذي تقدم أن الجرجاني ينطلق من عطف المفرد على المفرد كأصل يبني عليه عطف الجملة على الجملة، خاصة في العطف على الجملة التي لها محل من الإعراب، ويوضح هذا قوله: «وإذا كانت كذلك كان حكمها حكم المفرد، إذ لا يكون للجملة موضع من الإعراب حتى تكون واقعة موقع المفرد...»[14].

□ الأسماء الواصفة أو المؤكدة لا تحتاج إلى رابط يربطها بموصوفها أو مؤكدها، مثال ذلك قولك: «جاءني زيد الظريف» و«جاءني القوم كلهم»، فإن «الظريف» و«كلهم» ليسا غير زيد وغيرَ القوم، فالأول صفة لزيد والثاني تأكيد للقوم، لذا لم يحتاجا إلى رابط يربط بينهما، أي بين الصفة والموصوف...

□ إن ما يسري على المفرد من هذا الجانب هو ما يسري على الجمل، وذلك إذا كانت الجملة مؤكدة للتي قبلها، أو مبينة لها، وكانت إذا حصلت ليست شيئاً سواها. يقدم الجرجاني المثال التالي لتوضيح رأيه: قال تعالى: ﴿ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه﴾ قوله: ﴿لا ريب فيه﴾ بيان وتوكيد وتحقيق لقوله: «ذلك الكتاب»، وزيادة تثبيت له، وبمنزلة أن تقول: «هو ذلك الكتاب هو ذلك الكتاب». والداعي إلى جعله خالياً من العاطف هو أنه «لا شيء يتميز به عنه فيحتاج إلى ضامّ يضمه إليه وعاطف يعطفه عليه»[15].

(13) المرجع نفسه. ص 171.
(14) المرجع نفسه. ص 175.
(15) المرجع نفسه. ص 173.

لا يحتاج الأمر إلى التنبيه إلى أن الجرجاني ينظر إلى حالتي فصل الجمل ووصلها انطلاقاً من المفرد معمماً أساسه هذا على الجمل وصلاً وفصلاً، وحين ينفلت عطف الجملتين من قاعدة المفرد يجتهد لتبريره بمبدأ غير نحوي، كما سنرى في القسم اللاحق.

لتوضيح الأساس النحوي السابق واختزاله نقترح الجدول التالي:

	عطف مفرد على مفرد	الواسطة	عطف جملة على جملة	الواسطة
الوصل	الاشتراك في الحكم الإعرابي	الواو	الاشتراك في الحكم الإعرابي	الواو
الفصل	موصوف صفة، مؤكد مؤكد، بيان، تخصيص.	معنوية	التأكيد البيان..	معنوية

5-1-2-1-2 ـ المبادىء المعنوية :

□ معنى الجمع

يبدو أن الجرجاني اقترح هذا المبدأ لتفسير (تخريج) العطف الحاصل بين جملتين لا محل للمعطوف عليها من الإعراب، إذ لما كان مبرر العطف، بين جملتين، هو وجود حكم مشترك بينهما والحكم في هذه الحالة منعدم، اقترح الجرجاني البحث عن علة تبرر العطف، وقد وجدها فيما يسميه «معنى الجمع». والمثال الذي ضربه الجرجاني هو: «زيد قائم وعمرو قاعد»، على أن مبرر هذا العطف هو «إما أن زيداً كائن بسبب من عمرو، وإما أن زيداً وعمراً كالنظيرين والشريكين بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني. يدلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئاً ليس منه بسبب، ولا هو مما يذكر بذكره ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم، فلو قلت: «خرجت اليوم من داري وأحسن الذي يقول بيت كذا «قلت ما يضحك منه»(16). لا بد إذن من داع يبرر ذكر حال عمرو مع حال زيد عطفاً، والظاهر من كلام الجرجاني أن السامع ـ وهو أحد عناصر السياق ـ وحاجته إلى معرفة حال الثاني بعد معرفة حال الأول، لاقترانهما في ذهنه، مبرر من مبررات العطف، وهذا ما يفهم من كلام الجرجاني عن كون زيد وعمرو «كالشريكين والنظيرين».

(16) المرجع نفسه. ص 176.

□ النظير والشبيه والنقيض

هذا مبدأ متصل، في الحقيقة بالأول غير مستقل عنه، وهو مجوز العطف معنوياً حين امتناعه معيارياً. هذا المبدأ خاص بما يسميه الجرجاني «الإخبار عن الأول وعن الثاني»، والقيد المجوز للعطف هنا هو أن يكون الخبران شبيهين، أو نقيضين، أو نظيرين. يتضح هذا بالأمثلة التالية:

- زيد طويل القامة وعمرو شاعر.
- زيد طويل القامة وعمرو قصير.
- زيد شاعر وعمرو كاتب.

فالعطف الأول شاذ، وفق المبدأ والقيد الموضوعين سابقاً، لأن الخبرين ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين، ولا شيء يبرر العطف بين كون زيد طويل القامة وكون عمرو شاعراً. والأصوب أن يؤتى لِكُلٍّ خبر بلفقه ومشاكل له، أي طول القامة وقصرها أو قول الشعر وكتابة القصة مثلاً، ففي الحالة الأولى انتزعت الصفتان من سمة واحدة، وفي الثانية انتزعتا من نشاط متشابه.

□ التضام النفسي والتضام العقلي

إذا كان المبدأ السابق يبرر الأمثلة السالفة معنوياً، فإن هذا المبدأ يبرر العطف تبريراً تداولياً. إن الجرجاني ـ حسب فهمنا ـ ينظر في الخطاب هنا من زاوية التلقي، أي من خلال علاقة المتلقي بالخطاب، بحيث تعود مقبولية العطف لا إلى أسباب معنوية، وإنما إلى أسباب تداولية. يضرب الجرجاني لتوضيح هذا المبدأ المثال التالي: «عمرو قائم وزيد قاعد» فالشخصان في ذهن المتلقي لا يفترقان حتى أنه إذا عرف حال أحدهما تاق إلى معرفة حال الثاني، مثل أنهما إذا كانا «أخوين أو نظيرين أو مشتبكي الأحوال على الجملة كانت الحال التي يكون عليها أحدهما من قيام أو قعود، أو ما شاكل ذلك مضمومة في النفس إلى الحال التي عليها الآخر من غير شك»(17). ولأن اقتران الأشخاص، في ذهن المتلقي، بعضها ببعض مختلف من متلق إلى آخر، فإن مبدأ التضام النفسي نسبي (خاص)، وذلك لأن شخصين أو مجموعة أشخاص تعتبر متضامة بالنسبة لمن يعرفهما ويعنيه حالهما فحسب، ولا يمكن أن تعتبر كذلك بالنسبة لجميع الناس. في حين أن مبدأ

(17) المرجع نفسه. ص 172.

التضام العقلي عام، لأنه مرتبط بالوقائع (المعاني في اصطلاح الجرجاني). مثال ذلك قولنا:

- العلم حسن والجهل قبيح.
- العدل محمود والظلم مذموم.
- الاجتهاد حسن والكسل قبيح.

فالمبرر الدلالي للعطف هو كون الخبر عن الثاني مضاداً للخبر عن الأول، والتداولي هو كون الواقعتين متضامتين عقلياً بالنسبة لجميع الأمم التي أسست (حضارة معقدة) نظاماً من القيم ناسبة إلى بعضها صفة الإيجاب وإلى الأخرى صفة السلب، لحث الأفراد على التشبث بالقيم الإيجابية، ونبذ السلبية.

بهذه الطريقة في الوصف والتحليل يبرهن الجرجاني عن صلاحية مبدأ عام وضعه أثناء حديثه عن العطف قائلاً: «لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه»[18].

تخلص مما سلف إلى أن العطف بين الجمل ـ في نظر الجرجاني ـ لا يحكمه فقط مبدأ نحوي، وهو الإشراك في الحكم الإعرابي، وإنما تحكمه أيضاً مبادىء متنوعة من نحو:

- معنى الجمع = الشبيه، والنظير، والنقيض.
- التضام النفسي = بالنسبة للأشخاص (وهو مبدأ نسبي).
- التضام العقلي = بالنسبة للوقائع (وهو عام).

وهي مبادىء يمكن أن تختزل في مبدأ عام هو «الاشتراك في...».

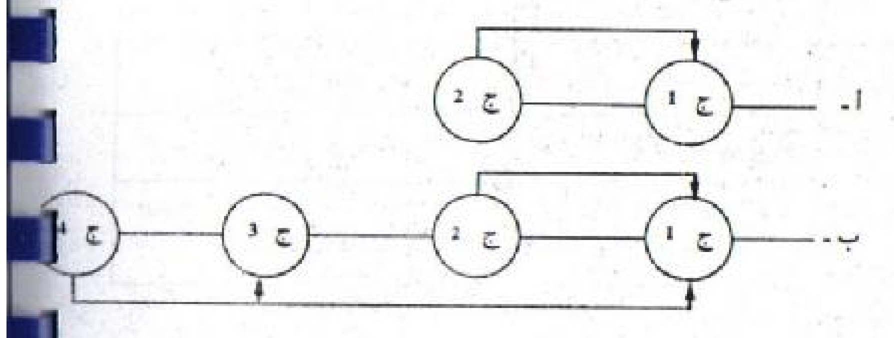
5 - 1 - 1 - 3 ـ قياس العطف على الشرط والجزاء:

«ومما يقل نظر الناس فيه من أمر العطف أنه قد يؤتى بالجملة فلا تعطف على ما يليها، ولكن تعطف على جملة بينها وبين هذه، التي تعطف جملة أو جملتان. وهذا فن من القول خاص دقيق»[19]. على هذا النحو ينتقل الجرجاني من عطف جملتين متجاورتين إلى عطف جملتين مفصولتين عن بعضهما بكلام آخر. يضرب الجرجاني، لهذا النوع، المثال التالي:

(18) المرجع نفسه. ص 188.
(19) المرجع نفسه. ص 189.

تولوا بغتة فكأن بيناً ... تهيبني ففاجأني اغتيالا
فكان مسير عيسهم ذميلاً ... وسير الدمع إثرهم انهمالا

ويهدف إبراز اختلاف ما يرصده الجرجاني هنا عما رصده سابقاً يمكن أن نمثل لكل نوع بالرسمين التاليين:



يسلك الجرجاني، في معالجة هذا النوع الثاني طريقتين، أولاهما قائمة على الشرح، والثانية على القياس (قياس العطف على الشرط والجزاء).

من المحتمل أن يجعل قارىء البيتين قوله: «فكان مسير عيسهم ذميلاً» معطوفاً على «ففاجأني اغتيالا»، بينما هو معطوف على «تولوا بغتة»، والقرينة التي تمنع العطف الأول في رأي الجرجاني ـ هي «كأن» التي تفيد التوهم. ولأن ما دخلت عليه أداة التشبيه هذه واقع في حيز المتوهم، وقوله «فكان مسير عيسهم ذميلاً» حقيقة، امتنع أن تعطف هذه على تلك لأنها إن جعلت معطوفة عليها غدا «مسير العيس» متوهماً بينما هو حقيقة. القرينة الثانية المعتمدة في امتناع هذا العطف قرينة منطقية. ذلك أن الجرجاني يعتبر الجملة الداخلة المتوهم مسبباً (فكأن بينا تهيبني) وجملة «تولوا بغتة» سببها، وعلى هذا النحو يكون المعنى «تولوا بغتة فتوهمت أن بينا تهيبني، (ولا شك أن هذا التوهم كان بسبب أن كان التولي بغتة»[20]. فإذا عطفت الثالثة (فكان مسير عيسهم ذميلاً) على المسبب غدت هي أيضاً مسبباً عن التولي بغتة، وهو معنى لا يستقيم. إضافة إلى هذا يرى الجرجاني أن العلاقة بين الشطر الأول وبين الشطر الثاني من البيت الأول قوية، بل تابعة لأن كلاً منهما في حاجة إلى الآخر كي يستقيم المعنى، وربما كانت العلاقة السببية القائمة بينهما وراء هذا الرأي. إذا كان

(20) المرجع نفسه. ص 188.

الأمر كذلك بين شطري البيت الأول، فإن البيتين لا يشذان عنه، دليل ذلك أن «الغرض من هذا الكلام أن يجعل توليهم بغتة، وعلى الوجه الذي توهم من أجله أن البين تهييه مستدعياً بكاءه وموجباً أن ينهمل دمعه، فلم يعنه أن يذكر ذملان العيس إلا ليذكر هملان الدمع وأن يوفق بينهما. . . »[21].

هكذا نرى الجرجاني، بعد أن برهن على ترابط المعنى في الشطرين الأول والثاني، واتصال البيت الثاني بالأول، يدلل، على تماسك النص كله، باعتبار أن المعطوف عليه ليس هو الشطر الأول من البيت الثاني فحسب وإنما البيت كله. وفي مثل هذا العطف يصدق قوله :«إن أمر العطف إذن موضوع على أنك تعطف تارة جملة على جملة، وتعمد أخرى إلى جملتين أو جمل فتعطف بعضاً على بعض، ثم تعطف مجموع هذي على مجموع تلك»[22].

كان هذا هو الإجراء الأول، أما الثاني وهو قياس العطف على الشرط، فنجده في قوله: «ينبغي أن يجعل ما يصنع في الشرط والجزاء من هذا المعنى أصلاً يعتبر به»[23]. مثال ذلك قوله تعالى: **﴿ومن يكسب خطيئة أو إثماً ثم يرم به بريئاً فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبيناً﴾** (سورة النساء آية 4) فالشرط هنا في الجملتين المعطوفة والمعطوف عليها، لا في كل واحدة على الانفراد، «لأنا إن قلنا: إنه في كل واحدة منهما على الانفراد جعلناهما شرطين، وإذا جعلناهما شرطين اقتضتا جزاءين، وليس معنا إلا جزاء واحد»[24] هذا من حيث القرينة النحوية، أما المعنوية فنحن نعلم «أن الجزاء الذي هو احتمال البهتان والإثم المبين أمر يتعلق إيجابه بمجموع ما حصل من الجملتين، فليس هو لاكتساب الخطيئة على الانفراد، ولا لرمي البريء بالخطيئة، أو الإثم على الإطلاق، بل لرمي الإنسان البريء بخطيئة أو إثم كان من الرامي. . . »[25].

إنما قاس الجرجاني هذا النوع من العطف على الشرط والجزاء ليظهر الطبيعة المركبة لعطف المجموع على المجموع، واحتياج هذا إلى ذاك كي يتم الكلام، ويستقيم المعنى، ويتضح تماسك الخطاب بمراعاة طبيعة التركيب هذه وتوقف المعنى عليها. لتوضيح هذا نقترح الجدول التالي:

(21) المرجع نفسه. ص 189.
(22) المرجع نفسه. ص 189.
(23) المرجع نفسه. ص 190.
(24) المرجع نفسه. ص 190.
(25) المرجع نفسه. ص 175.

المعطوف عليه/ الشرط	المعطوف/ الجزاء	ملاحظة
- تولوا بغتة+فكان بينا تهيئني. . .	- فكان مسير عيسهم ذميلاً. . .	تم العطف على المعنى الناتج من البيت كله.
- ومن يكسب خطيئة + ثم يرم بها بريئاً. . .	- فقد احتمل بهتاناً وإثماً. . .	الجزاء جزاء الشرطين (أو الشرط المركب)، وليس جزاء شرط دون آخر.

5 - 1 - 1 - 4 - الفصل : التأكيد

إذا كان الجرجاني حتى الآن قد اهتم بارتباط الجمل بعضها ببعض بواسطة الواو، فإنه يهتم هنا بالعلاقة الخفية القائمة بين الجمل المشكلة للخطاب. وهي علاقة لا تعتمد على رابط شكلي ظاهر سطحياً. عن هذه العلاقة أورد الجرجاني أمثلة من القرآن الكريم نكتفي منها بمثالين اثنين، قال تعالى: **﴿إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون. ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة، ولهم عذاب عظيم﴾** (سورة البقرة آ 6 و7)، فقوله تعالى: **﴿لا يؤمنون﴾** تأكيد لقوله: **﴿سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم﴾**. وقوله: **﴿ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم﴾** تأكيد ثان أبلغ من الأول، لأن من كان حاله إذا أنذر مثل حاله إذا لم ينذر كان في غاية الجهل، وكان مطبوعاً على قلبه لا محالة»[26]. إننا في هذه الآية أمام تأكيدين اثنين كل منهما يضيف جديداً إلى المعنى، ومن ثم فإن الثاني ليس حشواً ما دام أبلغ من الأول، وهو كذلك لأنه يبين سبب استواء الإنذار عندهم بعدمه، ذلك لأن الله ختم على قلوبهم. . المثال الثاني قوله تعالى: **﴿وإذا تتلى عليه آياتنا ولى مستكبراً كأن لم يسمعها كأن في أذنيه وقرا﴾** (سورة لقمان آ 4)، فالتشبيه الثاني لم يعطف على الأول لأن «المقصود من التشبيه بمن في أذنيه وقر هو بعينه المقصود من التشبيه بمن لم يسمع»[27]، بيد أن التشبيه الثاني، وإن كان يؤكد الأول، أقوى من الأول وآكد في الذي أريد.

«بهذا المعنى يعتبر تأكيد جملة لأخرى وسيلة هامة من وسائل تماسك الخطاب رغم أن كيفية الاتصال معنوية غير معتمدة على رابط شكلي.

(26) المرجع نفسه. ص 176.
(27) المرجع نفسه. ص 178.

5 - 1 - 1 - 5 ـ الفصل : صيغة الخطاب

«ومما هو أصل في هذا الباب أنك ترى الجملة وحالها مع التي قبلها حال ما يعطف ويقرن إلى ما قبله ثم تراها قد وجب فيها ترك العطف لأمر فيها صارت به أجنبية مما قبلها»[28]. على هذا النحو ينتقل الجرجاني إلى بحث مظهر آخر من مظاهر الخطاب التي توجب الفصل، على خلاف ما قد يعتقد. وقد اصطلحنا على هذا المظهر بـ«صيغة الخطاب» بناء على تحليل الجرجاني لآيات قرآنية منها قوله عز وجل: ﴿وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا، وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون. الله يستهزئ بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون﴾ (سورة البقرة. آ 14 و15)، يذهب الجرجاني إلى أن متأمل هذه الآية قد يوحي له ظاهرها بوجوب عطف «الله يستهزئ بهم» على قوله «إنما نحن مستهزئون»، أولاً لأنه ليس أجنبياً عنه، ثانياً لأن له في القرآن نظائر جاءت معطوفة على ما قبلها، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿يخادعون الله وهو خادعهم﴾ (سورة النساء آية 4) و﴿ومكروا ومكر الله﴾ (سورة آل عمران آية 3) فما الداعي إذن إلى أن يفصل قوله تعالى «الله يستهزئ بهم» عما قبله؟ المبرر الذي يقدمه الجرجاني هو اختلاف صيغة الخطاب في الآية، فقوله تعالى: ﴿إنما نحن مستهزئون﴾ حكاية عن المنافقين، وليس بخبر من الله تعالى. وقوله: ﴿الله يستهزئ بهم﴾ خبر من الله تعالى أنه يجازيهم على كفرهم واستهزائهم». لذلك امتنع عطف ما هو خبر من الله على ما هو حكاية عن الكفار. نفس الشيء يقال عن قوله تعالى: ﴿وإذا قيل لهم لا تفسدوا في الأرض قالوا إنما نحن مصلحون. ألا إنهم هم المفسدون ولكن لا يشعرون﴾ (سورة البقرة آ 11 و12)، فقوله: «إنهم هم المفسدون» خبر من الله عنهم، وقوله: «إنما نحن مصلحون» حكاية عنهم، «فلو عطف للزم عليه (....) الدخول في الحكاية ولصار خبراً من اليهود ووصفاً منهم لأنفسهم بأنهم مفسدون، ولصار كأنه قيل: قالوا إنما نحن مصلحون وقالوا إنهم هم المفسدون، وذلك ما لا يشك في فساده»[29]. هذا بالنسبة لوجوب الفصل هنا، فما الذي يسوغ العطف في نظائر هذه الآيات، مثل «يخادعون الله وهو خادعهم»؟ مسوغ العطف هنا هو أن صيغة الخطاب واحدة، أي أن الخطاب أخرج في صيغة واحدة وهي الخبر عنهم، وليس في صيغتين خبر وحكاية.

بناء على هذا يمكن أن نعتبر أن أحد المبادىء التي تحكم فصل الخطاب أو وصله هو صيغته، فإذا كانت الصيغة متماثلة حكاية أو خبراً وصل الخطاب، وإن كانت مختلفة فصل. ومن خلال الأمثلة المتقدمة يمكن أن نصوغ التوليفات الآتية:

(28) المرجع نفسه. ص 179.

(29) المرجع نفسه. ص 179.

- خبر / حكاية ← فصل
- حكاية / خبر ← فصل
- خبر / خبر ← وصل
- حكاية / حكاية ← وصل

5 - 1 - 1 - 6 ـ الفصل : الاستفهام المقدر

من دواعي فصل كلام عن كلام آخر سابق وجود سؤال مقدر غير متجل في سطح الخطاب. والذي يدعو إلى تقدير هذا السؤال هو بناء الخطاب على شكل زوج مكون من سؤال مقدر/ جواب ظاهر. يمثل الجرجاني لهذا بنوعين من النصوص: شعرية وقرآنية. في الأولى يرد الجواب غير مقرون بالقول، وفي الثانية يرد مقروناً به:

زعم العواذل أنني في غمرة ... صدقوا، ولكن غمرتي لا تنجلي

«لما حكى عن العواذل أنهم قالوا: هو في غمرة، وكان ذلك مما يحرك السامع لأن يسأله فيقول: فما قولك في ذلك وما جوابك عنه؟ أخرج الكلام مخرجه إذا كان ذلك قد قيل له....»[30]، ولو عطف لما كان كلامه كلام مجيب.

- ملكته حبلي ولكنه ... ألقاه من زهد على غاربي

وقال إني في الهوى كاذب ... انتقم الله من الكاذب

استأنف قوله: «انتقم الله من الكاذب» لأنه جعل نفسه كأنه يجيب سائلاً قال له: فما تقول فيما اتهمك به من أنك كاذب؟ فقال: أقول «انتقم الله من الكاذب»[31].

زعم العواذل أن ناقة جندب ... بجنوب خبت عريت وأجمت

كذب العواذل لو رأين مناخنا ... بالقادسية قلن لج وذلت

فالبيت الثاني جواب عن سؤال مقدر، لذا أخرج الكلام مخرج الظاهر، كأنه سئل: وما قولك في زعمهن؟ فقال: «كذب العواذل». ويرى الجرجاني أن تكرير «العواذل» في البيت الثاني جعله أشبه بكلام مستقل عما قبله، وقد زاد فيه هذا أمر القطع والاستئناف.

بهذا المعنى يساهم زوج الاستفهام المقدر/ الجواب في جعل الكلام متصلاً بعضه ببعض دون وجود رابط شكلي، وهو، في رأينا، وسيلة قوية من حيث الربط؟ ومما ينبغي

(30) المرجع نفسه. ص 182.

(31) المرجع نفسه. ص 183.

الانتباه إليه أيضاً هو أن الجرجاني ضرب أمثلة تتراوح بين البيت والبيتين، أي أن جواب السؤال قد يكون في نفس البيت، وقد يكون في البيت اللاحق.

النصوص القرآنية يقدم لها الجرجاني بقوله: «واعلم أن هذا الذي تراه في التنزيل من لفظ «قال» مفصولاً غير معطوف، هذا هو التقدير فيه، والله أعلم...»[32]. قال تعالى: ﴿قال فرعون: وما رب العالمين؟ قال: رب السموات والأرض وما بينهما إن كنتم مؤمنين. قال لمن حوله: ألا تستمعون؟ قال ربكم ورب آبائكم الأولين. قال إن رسولكم الذي أرسل إليكم لمجنون. قال: رب المشرق ورب المغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون. قال: لئن اتخذت إلهاً غيري لأجعلنك من المسجونين. قال: أولو جئتك بشيء مبين؟ قال: فأت به إن كنت من الصادقين﴾ (سورة الشعراء آية 26). «وجاء ذلك كله والله أعلم على تقدير السؤال والجواب كالذي جرت به العادة فيما بين المخلوقين»[33]. غني عن البيان أنه لم يربط رابط شكلي ما بين الزوج سؤال مقدر/ جواب في الخطاب القرآني السالف، ولكن الخطاب، مع ذلك، منسجم بالنسبة للمتلقي، وذلك بناء على أن الخطاب ينظمه الزوج السالف الذكر، بحيث ينشأ عن كل جواب سؤال، وهكذا إلى أن ينتهي الحوار.

يختم الجرجاني وصفه للفصل والوصل بقوله: «وإذ قد عرفت هذه الأصول والقوانين في شأن فصل الجمل ووصلها فاعلم أنا حصلنا من ذلك على أن الجمل على ثلاثة أضرب:

أ - «جملة حالها مع التي قبلها حال الصفة مع الموصوف والتأكيد مع المؤكد، فلا يكون فيها العطف البتة لشبه العطف فيها، لو عطفت، بعطف الشيء على نفسه.

ب - جملة حالها مع التي قبلها حال الاسم يكون غير الذي قبله إلا أنه يشاركه في حكم ويدخل معه في معنى، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلاً أو مفعولاً (...) فيكون حقها العطف.

جـ - جملة ليست في شيء من الحالين، بل سبيلها مع التي قبلها سبيل الاسم مع الاسم لا يكون منه في شيء، فلا يكون إياه، ولا مشاركاً له في معنى (...) وحق هذا ترك العطف»[34].

فالحالة الأولى يسميها السكاكي «كمال الاتصال»، والثانية «بين بين»، والثالثة «كمال الانفصال».

(32) المرجع نفسه. ص 185.
(33) المرجع نفسه. ص 186.
(34) المرجع نفسه. ص 187.

5 - 1 - 2 - الفصل والوصل من منظور السكاكي

في القسم السابق المتعلق بوصف الجرجاني للفصل والوصل، رأينا كيف انطلق من مقدمات وتحاليل انتهى منها إلى تصنيف ثلاثي لأحوال الجمل في عطف بعضها على بعض أو عدم عطفها. ولقد سار السكاكي في طريق غير التي سلكها الجرجاني، وذلك بانطلاقه من «مسلمة» - عبر عنها كالتالي «مركوز في ذهنك، لا تجد لرده مقالاً، ولا لارتكاب جحده مجالاً...»[35] - تصنف العلاقة بين الجمل إلى ثلاثة أصناف:

أ - إما أن يكون بين مفهومي جملتين اتحاد بحكم التآخي، وارتباط لأحدهما بالآخر مستحكم الأواخي.

ب - إما أن يباين أحدهما الآخر مباينة الأجانب، لانقطاع الوشائج بينهما من كل جانب.

جـ - إما أن يكونا بين بين لأصرة رحم ما هنالك، فيتوسط حالهما بين الأولى والثانية لذلك»[36].

تعتبر الأحوال الثلاثة المتقدمة مدار الفصل والوصل، أي ذكر العاطف أو تركه. ولأن الفصل والوصل بين الجمل يتمحور حول ذكر الواو أو عدم ذكره، فإن الأمر يحتاج، في نظر السكاكي إلى استيعاب أصول نحوية منها ما له علاقة مباشرة بالعطف، ومنها ما هو مؤثر فيه. وهذا هو ما نسميه الأساس النحوي.

5 - 1 - 2 - 1 - الأساس النحوي:

حسب ما ورد في المفتاح، لا يمكن أن يدرك الفصل والوصل كمظهر خطابي إلا إذا أتقن المستعمل أصولاً ثلاثة يعتمدها العطف في باب البلاغة وهي: الموضع الصالح للعطف، وفائدة العطف، ومقبولية العطف أو لا مقبوليته.

الأصل الأول: هو معرفة موضع العطف، ويقتضي من المستعمل التمييز بين نوعين من الإعراب: الإعراب الذي يتبع فيه الثاني الأول، والإعراب الذي لا يتبع فيه الثاني الأول. أما ما ينبغي أن يعرفه مستعمل اللغة عن الصنف الأول فهو أنه يتكون من:

- البدل = ليس موضعاً لدخول الواو، لأن المتبوع في حكم المنحى والمضرب عنه.

(35) السكاكي، مرجع مذكور. ص108.
(36) المرجع نفسه. ص 108.

- الوصف = ليس موضعاً لدخول الواو.
- التأكيد = ليس موضعاً لدخول الواو. } لأن التابع فيها هو المتبوع
- البيان = ليس موضعاً لدخول الواو.

- اتباع الثاني الأول في الإعراب بتوسط حرف = موضع لدخول الواو.

الأصل الثاني: هو معرفة معاني حروف العطف كالفاء، وثم، وبل، وحتى... الخ.

الأصل الثالث: معرفة أن الواو كحرف عاطف فائدته مشاركة المعطوف والمعطوف عليه في المعنى الإعرابي.

الأصل الرابع: هو معرفة أن «كون العطف بالواو مقبولاً لا مردوداً هو أن يكون بين المعطوف والمعطوف عليه جهة جامعة»[37].

جعلنا هذه الأمور السابقة أصولاً، وهي كذلك فعلاً، وإن كان السكاكي يعتبرها شروطاً، بدليل استعماله أداة الشرط عند كل انتقال من أصل إلى أصل آخر «إذا أتقنت...» و«إذا عرفت...». وعلى الجملة نحصل مما تقدم على ثلاثة شروط تترتب عنها ثلاثة أصول:

- شرط التمييز بين الإعراب التبع والإعراب غير التبع ـــ أصل موضع العطف.
- شرطُ مَعْنَى العطفِ وهو إشراك الثاني الأول في حكمه ـــ أصل الفائدة.
- شرط وجود جهة جامعة بين المعطوف والمعطوف عليه ـــ أصل المقبولية.

فإتقان الفصل والوصل إذن متوقف على إتقان هذه الأصول: موضع العطف، فائدته، مقبوليته، والآن هل تحكم وصف السكاكي لهذا المظهر مبادىء معينة؟.

5-1-2-2 ـ المبادىء المعنوية:

نقترح ـ اعتماداً على قراءتنا وفهمنا ـ أن ندرج ضمن هذا العنوان المبادىء التالية:

(37) المرجع نفسه. ص 109.

□ الفصل: أمن اللبس (تقدير السؤال)

يميز السكاكي في حالة الفصل هذه (أمن اللبس) بين حالتين: الاحتياط، والوجوب. أما داعي الفصل للاحتياط فهو «أن يكون للكلام السابق حكم، وأنت لا تريد أن تشرك الثاني في ذلك فيقطع»[38]. لتوضيح الفصل للاحتياط يضرب السكاكي المثال التالي:

وتظن سلمى أنني أبغي بها ... بدلاً، أراها في الضلال تهيم

إن ما ينقله هذا البيت هو أن سلمى تظن أن صاحبها يحب أخرى، ولكنه في الحقيقة لا يحب إلا سلمى، وقوله «أراها في الضلال تهيم» نفي لظنها ورد لاتهامها إياه، لذلك قطع «أراها» عن الكلام السابق، لكي لا يعتقد القارىء أنه معطوف على «تظن»، بحيث يصير من مظنوناتها، وما هو منها. ومن ثم فإن قوله «أراها» حكم من الشاعر على ظن سلمى، ولو عطف لامتنع أن يكون جواباً عن ظنها، ولانتظر القارىء جواب الشاعر في بيت آخر، وليس معنا جواب غيره. فالداعي إلى قطع كلامه عن قولها هو أمن اللبس.

يذهب السكاكي أيضاً إلى إمكان تقدير سؤال بعد قوله «وتظن.. بدلاً» نحوه «فما قولك فيما تظنه سلمى؟» ويكون قوله «أراها» جواباً عن هذا السؤال المُقدر.

أما داعي الفصل للوجوب فيمثل له السكاكي بقوله تعالى: ﴿وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون. الله يستهزىء بهم..﴾ (سورة البقرة، آ 14). ينطلق السكاكي في تحليله لفصل جملة «الله يستهزىء بهم» عن الكلام السابق من العكس، أي العطف، وفيه احتمالان:

- إما أن يعطف على جملة «قالوا»، وفي هذه الحالة تكون جملة «الله يستهزىء بهم» مشاركة لها في اختصاصها بالظرف، أي أن استهزاءه بهم يكون فقط حين اختلائهم بشياطينهم، وليس هو بمراد، فإن استهزاء الله بهم (...) متصل في شأنهم لا ينقطع بكل حال، خلوا إلى شياطينهم أم لم يخلوا إليهم»[39].

- وإما أن يعطف على جملة «إنما نحن مستهزئون»، وفي هذه الحالة سيشاركه في حكمه، وهو كون قوله تعالى: ﴿الله يستهزىء بهم﴾ من قول المنافقين.

(38) المرجع نفسه. ص 110.
(39) المرجع نفسه. ص 110.

ولما استحال العطف في كلتا الحالتين على الكلام السابق وجب الفصل. إضافة إلى هذا، هناك إجراء آخر وهو اعتبار قوله تعالى: ﴿الله يستهزىء بهم﴾ استئنافاً على تقدير سؤال يقتضيه الحال، فتكون إذ ذاك جملة «الله...» جواباً عن هذا السؤال.

□ الفصل: نقصان المعنى

اقترحنا هذا الاصطلاح بناء على ما ورد في تحديد السكاكي للحالة التي تقتضي الإبدال: «أن يكون الكلام السابق غير واف بتمام المراد (...) أو كغير الوافي (...) فيعيده المتكلم بنظم أوفى منه على نية استئناف القصد إلى المراد»[40].

المثال الأول:

أقول له ارحل لا تقيمن عندنا   وإلا فكن في السر والجهر مسلما

فصل الشاعر «لا تقيمن» عن «ارحل» لأن النهي هنا نزل من الأمر منزلة البدل، وإنما أضاف «لا تقيمن» لشعوره بأن أمره لا يؤدي تمام مراده فأنزله منزلة كلام ناقص معناه. ولأن قصد الشاعر هو «كمال إظهار الكراهة لإقامته، بسبب خلاف سره العلن»[41]، فإن إضافة النهي «لا تقيمن» أوفى بتأدية المراد من قوله «ارحل». وقد رصد السكاكي التفاوت الحاصل في الكلامين من جهة التعبير عن المقصود في كون:

- ارحل: دالاً على القصد بالتضمن مع التجرد عن التأكيد.
- لا تقيمن: دال على القصد بالمطابقة مع التأكيد.

وإذا كانت دلالة الرغبة عن إقامة المعنى متضمنة في ارحل، فإنها صريحة في النهي «لا تقيمن»، مع كونها خالية من التأكيد في الفعل الأول، مشحونة به في الثاني.

المثال الثاني:

﴿بل قالوا مثل ما قال الأولون. قالوا أئذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أإنا لمبعوثون﴾ (سورة المؤمنون. آ 81 ـ 82)، الواقع أن هاتين الآيتين أوضح في التعبير عن قصدنا «بنقصان المعنى»، وذلك بافتراض أن المتلقي لا يعرف ما قاله الأولون، وإن كان ذكر ما قالوا تنصيصاً، هو نفسه ما قالوا طياً. ثم لاحتمال تأويل ما قالوا لو لم يذكر، لأن ما قالوه كثير (مثلاً: قالوا اتخذ الله ولداً، قالوا أرنا الله جهرة...) وإن كان سياق الآيات منبئاً بما

(40) المرجع نفسه. ص 110.
(41) المرجع نفسه. ص 116.

الوا. ومن ثم فدرءاً للتأويل واحتمال التعدد، نهج الخطاب نهج تحديد ما قالوا لإتمام معنى المقول السابق غير المذكور.

□ الفصل: الإيضاح (الخفي/ الجلي)

الداعي إلى الإيضاح والتبيين هو «أن يكون بالكلام السابق نوع خفاء، والمقام مقام إزالة له»[42]. هذا مبدأ آخر يجعلنا ندرك العلاقة الوطيدة التي تنظم الخطاب رغم غياب الروابط الشكلية (وجوب غيابها)، وذاك هو مبدأ الخفاء/ إزالة الخفاء، فعلاقة الكلام اللاحق بالسابق علاقة تجلية وتوضيح. مثال ذلك قوله تعالى: ﴿فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى﴾ (سورة طه. آية 120)، فالملاحظ أن قوله تعالى: ﴿قال يا آدم...﴾ مفصول شكلياً عن ﴿فوسوس...﴾ لاعتبار معنوي هو أن المقول إيضاح للوسوسة (أي لما وسوس الشيطان له به)، وإن كان المتلقي يعرف أن الوسوسة لا يمكن إلا أن تكون فعلاً قبيحاً منكراً، نظراً لما اختص به هذا الفعل في القرآن من أفعال قبيحة ناجمة عن تحريض الشيطان الإنسان لارتكاب ما هو منكر. ورغم ذلك فإن تحديد الفعل المترتب عن الوسوسة تحديداً مضبوطاً ـ وهو هنا «أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى»، الذي فحواه الإشراك لأن لا خالد إلا الله ـ غير ممكن ـ لو غاب التوضيح ـ ومن ثم جاء الخطاب التالي للقول لرفع خفاء «وسوس» وتوضيحه.

5-1-2-3 ـ المبادىء التداولية:

□ الفصل: تقدير السؤال

لا يختلف تناول السكاكي، من حيث التحليل، للسؤال المقدر/ الجواب في الخطاب عن تحليل الجرجاني؛ فتلافيا للتكرار سنركز هنا على دواعي تقدير السؤال كما يراها السكاكي. إن «تنزيل السؤال بالفحوى منزلة الواقع لا يصار إليه إلا لجهات لطيفة»[43]:

- إما لتنبيه السامع على موقعه،
- أو لإغنائه أن يسأل،
- أو لئلا يسمع منه شيء،
- أو لئلا ينقطع كلامك بكلامه،
- أو للقصد إلى تكثير المعنى بتقليل اللفظ.

(42) المرجع نفسه. ص 110.
(43) المرجع نفسه. ص 110.

نلاحظ أن الجهات الثلاث الأولى اعتبارات تتعلق بالسامع ويمكن إجمالها في ثلاثة: تنبيه السامع، وإغناء السامع (عن السؤال)، وإسكات السامع (عن الكلام)، بينما يتعلق الرابع بسلطة المتكلم وتنبه بإمكان إثارة الكلام المقول استفهاماً في ذهن السامع، فيبادر إلى الجواب قبل السؤال لضمان الاستمرار في الكلام (نفس الكلام). أما الاعتبار الخامس فيتعلق بالخطاب نفسه، بحيث يستغني عن تكرير السؤال بين كل قولين، إذ لو تكرر لأثقل الخطاب بكلام حقه أن يستغنى عنه اعتماداً على ما يقتضيه المقام، أي الاستغناء عن إظهار رابط لفظي بتقدير زوج السؤال (المقدر)/ الجواب الذي يظل ثاوياً في عمق الخطاب المخرج على هذا النحو.

□ اختلاف الأفعال الكلامية

يذهب السكاكي إلى أن الجملتين المختلفتين خبراً وطلباً ينبغي أن تنفصلا عن بعضهما لامتناع عطف الطلب على الخبر، أو العكس. والمثال التالي يوضح هذا:

ملكته حبلي ولكنه ألقاه من زهد على غاربي
وقال: إني في الهوى كاذب انتقم الله من الكاذب

يتكون الشطر الأول من البيت الثاني من خبر، ويتكون الثاني من طلب (الدعاء):

- الخبر : إني في الهوى كاذب.
- الطلب: انتقم الله من الكاذب.

ونظراً لاختلاف الفعلين الكلاميين وجب فصل الشطر الثاني عن الأول، أي عدم ذكر العاطف.

□ تماثل الفعلين الكلاميين وانكسار بنية الخطاب.

قد تكون الجملتان متماثلتين خبراً، ولكن يجب أن تقطع إحداهما عن الأخرى (وهذا تنبيه من السكاكي، لئلا يذهب بنا الظن إلى أن اختلاف الفعلين الكلاميين هو وحده الموجب للفصل بين الجملتين)، ويميز السكاكي في هذا بين حالتين:

الأولى : «- تكون في حديث ويقع في خاطرك بغتة حديث آخر لا جامع بينه وبين ما أنت فيه بوجه: كان معي فلان فقرأ - ثم خطر ببالك أن صاحب حديثك جوهري، ولك جوهرة لا تعرف قيمتها، فتعقب كلامك أنك تقول: «لي جوهرة لا أعرف قيمتها، هل أرينكها؟ - [قوله تعالى: ﴿إنما يخشى الله من عباده العلماء﴾ رافعاً الله ناصباً العلماء، فلما سألته عن سبب رفعه ذاك ونصبه هذا، روى لي حكاية من أغرب ما سمعت...]»[44](*).

الثانية : «- أو بين الحديث الذي أنت فيه والحديث الذي باغتك جامع غير ملتفت إليه لبعد مقامك عنه، ويدعوك إلى ذكره داع تنفصل. مثلاً: وجدت أهل مجلسك في ذكر خواتم لهم، يقول واحد منهم: خاتمي كذا، يصفه بحسن الصياغة وملاحة نقش، ونفاسة فص (...) ويقول آخر: وإن خاتمي هذا سيء الصياغة، كريه النقش (...). وأنت كما قلت: إن خاتمي ضيق، تذكرت ضيق خفك، وعناءك، فلا تقول: وخفي ضيق، لنبو مقامك عن الجمع بين ذكر الخاتم وذكر الخف، فتختار القطع، قائلاً: خفي ضيق، قولوا ماذا أعمل؟»[45]، [ولكن ضيقه لا ينقص من جماله، فهو جيد النقش، نفيس المعدن...].

الواقع أن ما سبق يمكن اختزاله في مفهوم «اختلاف موضوع الخطاب» (اقحام موضوع أجنبي في بنية الخطاب) فموضوع الخطاب الأصلي في المثال الأول هو «قراءة فلان للآية وما دار بينكما من حديث استدعته تلك القراءة»، في حين أن الموضوع المقحم هو: «رغبتك في معرفة قيمة جوهرتك» ومن ثم فإنه لا علاقة بين الموضوعين. رغم أن في المقام ما يبرر انعطاف الخطاب إلى جهة الجوهرة، وهو كون المخاطب جوهرياً، مما أوجب الفصل. أما الموضوع الأصلي في المثال الثاني فهو «حديث المشاركين في التخاطب كلٌ عن خاتمه»، والموضوع المقحم هو «حديثك عن خفك»، ولكن هاهنا أمراً هو أن العلاقة الممكنة بين الحديث عن العنصر الأساس في الموضوع الأول (الخاتم) وبين العنصر الأساس في الموضوع المقحم (الخف) هي اشتراكهما في صفة الضيق، إلا أن هذا الجامع «غير ملتفت إليه لبعد مقامك عنه». فالمقام مقام حديث عن الخاتم، وهو بعيد عن الخف، رغم اشتراكهما في صفة «الضيق»، وكونهما ملبوسين، وكون الخاتم محيطاً بالأصبع والخف محيطاً بالقدم، الخ...

إن الذي جعلنا نعتبر القطع هنا واجباً هو انقطاع الصلة بين موضوعي الخطاب. وربما كان المثال الأخير الذي ضربه السكاكي أوضح من الأمثلة السالفة:

«زيد منطلق، ودرجات الحمل ثلاثون، وكم الخليفة في غاية الطول، وما أحوجني

(44) المرجع نفسه. ص 117.
(45) المرجع نفسه. ص117.
(*) الكلام الموضوع بين معقوفين أضفناه كي يتضح مقصود السكاكي.

إلى الاستفراغ، وأهل الروم نصارى، وفي عين الذباب جحوظ، وكان جالينوس ماهراً في الطب، وختم القرآن في التراويح سنة، وإن القرد لشبيه بالآدمي»[46].

وفيه تتضح ضرورة وجود موضوع خطاب يجمع أطرافاً متوالية من الجمل كي توصل بالعاطف، وإلا فالترك أحق، ولكن لو ترك المتكلم العاطف وفصل كل الجمل بعضها عن بعض هل يجوز اعتبار ما أنجزه كلاماً؟ يجيب السكاكي بأنه لو ترك العاطف «ورمى بالجمل رمي الحصى والجوز من غير طلب ائتلاف بينها إذن يهون هوناً ما»[47].

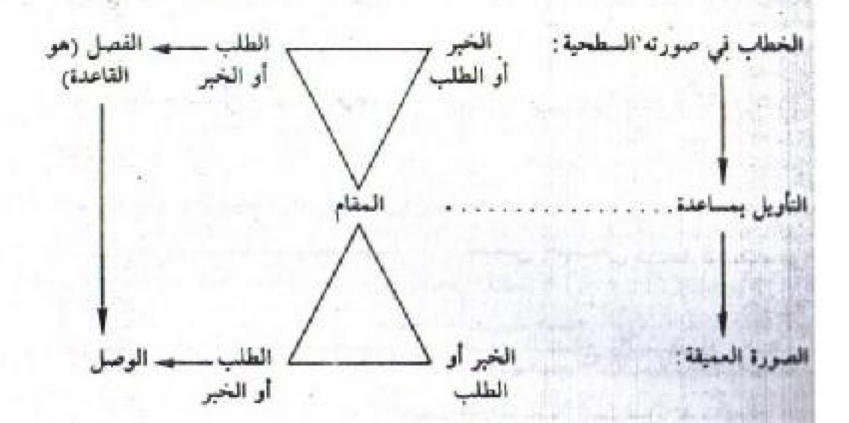
الواقع أن المثال السابق يوضح أمراً في غاية الأهمية هو أن الفصل والوصل ليس مسألة إتقان ذكر العاطف أو تركه فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى تأثير الذكر والترك في اتساق الخطاب وانسجامه أيضاً، إذ النص السالف سليم من حيث النحو والمعجم والدلالة، إذا نظرنا إلى الجمل بمعزل عن سياقها، ولكن إذا نظر إليها كجزء من كل فإنها لا تنسجم معه، هذا إذا أمكن الحديث عن كل ما بالنسبة لهذا النص.

5-1-2-4 ـ الوصل: تأويل اختلاف الأفعال الكلامية

يحكم هذا المبدأ الحالة المقتضية للوصل بين جملتين وهي «إن اختلفتا خبراً وطلباً، أن يكون المقام مشتملاً على ما يزيل الاختلاف من تضمين الخبر معنى الطلب، أو الطلب معنى الخبر»[48]. مثال ذلك قوله تعالى: ﴿وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل لا تعبدون إلا الله وبالوالدين إحساناً وذي القربى واليتامى والمساكين وقولوا...﴾ يلاحظ أن جملة «قولوا» وردت بصيغة الطلب معطوفة، ولم يتقدم في الآية طلب تعطف عليه، ولكن المقام يجعلنا نؤول جملة «لا تعبدون» بـ «لا تعبدوا» لأنها مضمنة معناه. ولعل المثال التالي أشد وضوحاً من حيث تحكم المقام في تأويل الخبر طلباً: ﴿إن كانت إلا صيحة واحدة فإذا هم جميع لدينا محضرون. فاليوم لا تظلم نفس شيئاً، ولا تجزون إلا ما كنتم تعملون. إن أصحاب الجنة اليوم في شغل فاكهون. هم وازواجهم في ظلال على الأرائك متكئون. لهم فيها فاكهة ولهم ما يدعون سلام قولاً من رب رحيم وامتازوا اليوم أيها المجرمون﴾ (سورة يس آ 53 ـ 59). يذهب السكاكي إلى أن قوله تعالى: ﴿وامتازوا اليوم﴾ معطوف على ﴿إن أصحاب الجنة اليوم﴾ لأن «المقام مشتمل على تضمينه معنى الطلب»[49]. ولإبراز رجاحة هذا التأويل ينظر السكاكي فيما تقدم آية ﴿إن أصحاب

(46) المرجع نفسه. ص 118.
(47) المرجع نفسه. ص 118.
(48) المرجع نفسه. ص 112.
(49) المرجع نفسه. ص 112.

الجنة...﴾، وفحوى المتقدم أنه «كلام وقت الحشر من غير شبهة لوروده معطوفاً بالفاء على قوله: «إن كانت إلا صيحة...»، والخطاب الوارد بعده «فاليوم لا تجزون...» خطاب عام لأهل المحشر، وقوله «إن أصحاب الجنة» و«امتازوا اليوم أيها المجرمون» متقيد به لكونه تفصيلاً لما أجمله في «فاليوم لا تجزون إلا ما كنتم تعملون»[50]، إضافة إلى أن قوله «إن أصحاب الجنة» قول يقال لأصحاب الجنة حين يسار بهم إلى الجنة (...) فانظر ـ بعد تحرير معنى الآية وهو: أن أصحاب الجنة منكم يا أهل المحشر تؤول حالهم إلى أسعد حال ـ كيف اشتمل المقام على معنى «فليمتازوا عنكم إلى الجنة»[51]. وفي اعتقادنا أن لو نظر السكاكي إلى ما بعد الآية لاكتمل التحليل المقامي ـ ونقصد بهذا قوله تعالى: ﴿وامتازوا اليوم أيها المجرمون (...) هذه جهنم التي كنتم توعدون إصلوها اليوم بما كنتم تكفرون﴾، ففي المقام، إن وسع على هذا النحو، ما يقوي تضمين «إن أصحاب الجنة...» معنى الطلب. يمكن أن نمثل لهذه الحالة التي يسميها السكاكي التوسط بين كمال الاتصال وكمال الانقطاع بما يلي:



5-1-2-5 ـ الوصل: جهة الجمع

يرى السكاكي أن الجامع الممكن بين شيئين واردين في جملتين أو بين أشياء واردة في مجموعة جمل أو في خطاب برمته متنوع: جامع عقلي، ووهمي، وخيالي. وهو ما يعد في اعتقادنا نقلة نوعية في تصور العلاقات بين أجزاء خطاب ما. وقبل إبراز أهمية

(50) المرجع نفسه. ص 112.
(51) المرجع نفسه. ص 113.

هذه الأنواع الثلاثة نقدم ذلك التقسيم الثلاثي الذي وضعه السكاكي لأنواع العلاقات الجامعة.

ينطلق السكاكي من مبدأ عام هو أن الجمل ينبغي أن يقطع بعضها عن بعض ما لم يكن بينها ما يجمعها من جهة العقل أو الوهم أو الخيال.

الجامع العقلي هو أن يكون بين عنصرين، أو اكثر:

1 ـ اتحاد في تصور مثل:

أ ـ الاتحاد في المخبر عنه،

ب ـ الاتحاد في الخبر،

2 ـ تماثل هناك.

3 ـ تضايف كالذي بين: العلة والمعلول، والسبب والمسبب، السفل والعلو، والأقل والأكثر.

فالعقل يأبى أن لا يجتمعا في الذهن.

والجامع الوهمي هو أن يكون بين تصوراتهما:

1 ـ «شبه تماثل نحو: أن يكون المخبر عنه في أحدهما لون بياض، وفي الثاني لون صفرة.

مثال:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها   شمس الضحى وأبو إسحق والقمر

مثال آخر:

إذا لم يكن للمرء في الخلق مطمع   فذو التاج والسقاء والذر واحد

2 ـ تضاد كالسواد والبياض، والهمس والجهارة والحلاوة والحموضة...

3 ـ شبه تضاد كالذي بين: السماء والأرض، والسهل والجبل، والأول والثاني.

فإن الوهم ينزل المتضادين أو الشبيهين بهما منزلة المتضايفين فيجتهد في الجمع بينهما في الذهن، ولذلك نجد الضد أقرب خطوراً بالبال مع الضد»[52].

والجامع الخيالي هو أن يكون «بين تصوراتهما تقارن في الخيال سابق لأسباب مؤدية إلى ذلك. فإن جميع ما يثبت في الخيال، مما يصل إليه من الخارج، يثبت فيه على

(52) المرجع نفسه. ص 110.

نحو ما يتأدى إليه ويتكرر لديه، وذلك لما لم تكن الأسباب على وتيرة واحدة فيما بين معشر البشر، اختلف الحال في ثبوت الصور في الخيالات ترتباً ووضوحاً. فكم من صور تتعانق في خيال، وهي في آخر ليست تتراءى، وكم صور لا تكاد تلوح في خيال، وهي في آخر نار على علم،. وإن أحببت أن تستوضح ما يلوح به إليك، فحدق إليه من جانب اختبارك تلق:

مثال أول: ـ كاتباً بتعديد: قرطاس، ومحبرة، وقلم.

ـ نجاراً بتعديد: منشار، وقدوم، وعتلة»[53].

فإن احترم المتكلم هذا العد، أي ذكر كل شيء مع لفقه، لم يصادف من هؤلاء إنكاراً، ولكن إن غير هذا وخلط هذه الأشياء مع بعضها وجمع هذه إلى تلك صادف منهم الإنكار، وذلك كجمعه بين القرطاس والمنشار، والمحبرة والعتلة، والقلم والقدوم..

مثال ثان: يتمحور حول ثلاثة أشخاص، مهنهم مختلفة، نظمهم سلك الطريق وافتقدوا البدر، وبيْنا هُمْ يتخبطون في الظلماء، طلع البدر عليهم، فطفق كل منهم يصفه «وإذا شَبَّهَهُ، شَبَّهَهُ بأفضل ما في خزانة صوره:

ـ فالسلاحي يشبهه بالترس المذهب يرفع عند الملك،

ـ والصائغ يشبّهه بالسبيكة من الإبريز تفتر عن وجهها البوتقة،

ـ والمعلم يشبهه برغيف أحمر يصل إليه من بيت ذي مروءة.

مثال ثالث: وصف الكلام، في هذا المثال يصف ثلاثةُ أشخاص، مختلفو المهن، الكلامَ، ولكن وصفهم يتفاوت باعتبار أن كلاً منهم يصفه بما اختزنه من صور مرتبطة بمهنته:

ـ الجوهري: أحسن الكلام ما ثقبته الفكرة، ونظمته الفطنة، وفصل جوهر معانيه في سمط ألفاظه، فحملته نحور الرواة...

ـ الصيرفي: خير الكلام ما نقدته يد البصيرة، وجلته عين الروية، ووزنته معيار الفصاحة، فلا ينطق فيه بزائف، ولا يسمع فيه ببهرج.

ـ الكحّال: أصحّ الكلام ما سحقته في منجار الذكاء، ونخلته بحرير التمييز، وكما أن الرمد قذى العين كذا الشبهة قذى البصائر، فاكحل عين اللكنة بحيل البلاغة، واجل رمض الغفلة ببرود اليقظة»[54].

(53) المرجع نفسه. ص 111.

(54) المرجع نفسه. ص 111.

إذا كان السكاكي في الأمثلة السالفة يبرهن عن «اختلاف الحال في ثبوت الصور في الخيالات ترتباً ووضوحاً»، وذلك لاختلاف الأسباب المؤدية إلى ثبوتها فيها، أي ارتباط إنتاج الخطاب ونوعية ذلك الإنتاج بالنشاط الذي يمارسه الإنسان في حياته اليومية، فإنه في المثال التالي يقوم بتحليل خطاب قرآني مفترضاً متلقيين، أحدهما من «أهل المدر»، والآخر من «أهل الوبر»، وقد وردت في المثال عناصر متباعدة يصعب على الأول اكتشاف علاقاتها، لأنها لا تتقارن في خياله، بينما هي متآخذة في خيال الثاني، وسوف نرى كيف ذلك. يقول تعالى: ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت﴾ (سورة الغاشية آ 17 ـ 20). «فمطعم أهل الوبر، وملبسهم، ومشربهم من المواشي، ولذا يصرفون عنايتهم إلى أكثرها نفعاً وهي الإبل. ثم إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلا بأن ترعى وتشرب كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وأهم مسارح النظر عندهم السماء، ثم إذا كانوا مضطرين إلى مأوى يؤويهم، وإلى حصن يتحصنون فيه، ولا مأوى ولا حصن إلا الجبال، فما ظنك بالتفات خاطرهم إليها إذا تعذر مكثهم في منزل، ومن لأصحاب مواش بذلك، كان عقد الهمة عندهم بالتنقل من أرض إلى سواها من عزم الأمور»[55]. إن البدوي لا يستغرب هذا العد، ولا هذا الترتيب لأن صورة الإبل، وصورة السماء، وصورة الجبال والأرض متقارنة في خياله، مجتمعة، متعالقة في خزانة صوره. أما المدري فإن هذه الصور لم تتآخذ عنده، ولا جمع خياله تلك الصور على ذلك الوجه، لذا فإنه يظن هذا النسق والترتيب معيباً، للعيب فيه[56]. نستخلص من تحليل السكاكي أن الجامع الخيالي يسهم في إنتاج الخطاب على نحو مخصوص، كما أنه يشغل في تفكيك الخطاب، وخاصة ما يتعلق بكشف العلاقات القائمة بين عناصر خطاب معين يبدو لأول وهلة أن لا جامع بينها. بتعبير آخر إن وظيفته مزدوجة يقوم الطرف الأول منها بعقد الخطاب (codage)، والطرف الثاني بحله (decodage) وفي كلتا الحالتين يبقى آلة ذهنية ما دامت «خزانة الصور» (المعرفة الخلفية الجزئية أو القطاعية، المرتبطة بمجال معين) هي المبدأ والمنتهى في هذا الجامع.

من جهة أخرى نخلص إلى أن أنواع الجامع ـ بكثير من التجوز ـ يمكن أن تصنف صنفين: صنف دلالي يندرج فيه الجامع العقلي والوهمي، وصنف تداولي يندرج فيه، الجامع الخيالي. والصنفان الأولان عامّان لكونهما يجمعان عناصر متماثلة أو شبه متماثلة، أو عناصر متضادة أو شبه متضادة، ويمكن أن نستخلص سمة العمومية هذه من قول

---

(55) المرجع نفسه. ص 112.

(56) المرجع نفسه. ص 112.

السكاكي «فإن الوهم ينزل المتضادين والشبيهين بهما منزلة المتضايفين، فيجتهد في الجمع بينهما في الذهن، ولذلك تجد الضد أقرب خطوراً بالبال مع الضد»، وكذا قوله «فإن العقل بتجريده المثلين عن التشخص في الخارج، يرفع المتعدد عن البين، وأن العقل سلطان مطاع»[57]. يؤكد هذا الذي ذهبنا إليه أن الأمثلة التي ضربها عن التضايف، مثلاً، مفاهيم عامة بين البشر، وهي على التوالي: مفاهيم منطقية وجهوية، وكمية. كما أن علاقة التضاد وشبهه علاقة عقلية أيضاً. بينما الخيالي، يعني الصنف الثالث، نسبي، ما دامت تتدخل فيه اعتبارات زمانية تنسّب الفهم، وتشرطه بنوعية المتلقي.

بعد أن قدمنا تصنيفات السكاكي للجامع، بشكل مفصل نوعاً ما، نعود الآن إلى النظر في الأمثلة التي ضربها في الجامع الوهمي:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحق والقمر

فإذا كانت العلاقة بين الشمس والقمر واضحة، فإنها ليست كذلك بينهما وبين «أبي إسحق»، ولربما عاد ذلك إلى اختلافهما من حيث المقومات الجوهرية (بعض هذه المقومات):

○ الشمس: ـ حي، + مصدر ضوء + تظهر في النهار. . . (عنصر كامل = معرف، محدد الإحالة).

○ القمر: ـ حي + مصدر ضوء + يظهر في الليل، . . . (عنصر كامل = معرف، محدد الإحالة . . .).

○ أبو إسحق(*): + حي + إنسان - مصدر ضوء، . . . (عنصر ناقص غير معرف، غير محدد الإحالة . . .).

فالمقومات الجوهرية بين العنصرين الأول والثاني متماثلة (إذا احتفظنا بالظهور والخفاء، وغضضنا الطرف عن زمنهما)، ولكنها مختلفة عن مقومات العنصر الثالث. فكيف جاز الجمع بينها في فضاء واحد، وبشكل متجاور؟ بالرجوع إلى الشطر الأول من البيت يمكن العثور على المقوم المشترك الا وهو «الإشراق» الحاضر في الشمس والقمر بالفعل، وفي «أبي إسحق» بالقوة (في العالم الفعلي)، وهو ما يمكن تفصيله على الشكل الآتي:

---

(57) المرجع نفسه. ص 110.

(*) ربما كان حذف الألف في «إسحاق» تذكيراً بهذا النقص (أي الوهم) بالقياس إلى بقية العناصر.

- تشرق الدنيا ببهجة الشمس،
- تشرق الدنيا ببهجة القمر،
- تشرق الدنيا ببهجة أبي إسحق.

وهكذا فإن المقوم الغائب بالنسبة لأبي إسحق، والوارد بالنسبة للعنصرين الآخرين، ثم تعويضه بذكر الإشراق في الشطر الأول حتى يستقيم الجمع وهْماً بين العناصر الثلاثة، مما يخفف التوتر بينها. ولو ذهبنا إلى أبعد من هذا، لوجدنا أن هذا الجمع مبرر باعتبار الثقافة التخيلية التي أرساها الشعراء القدماء باستعمالهم صوراً يشبّه فيها الملوك والأمراء، والممدوحون عموماً، بالشمس أو القمر أو النجوم... وبناء عليه فإن مبدأ المشابهة، والثقافة المشتركة بين الشاعر والمتلقي يجعلان البيت منسجماً رغم ما فيه من خروج على معطيات العالم الفعلي ووقائعه. ولكن البيت، مع ذلك، مختلف عن تلك الأبيات التي يصرح فيها بالتشبيه، لأن تلك تشير إلى لعبة الإيهام، بينما البيت الذي نحن بصدده ألغى هذا الإيهام وأنزل الأمور منزلة الحقيقة، وذلك بتغييب التشبيه، معتمداً على العلاقة الوهمية وليس الإيهامية. يمكن أن يضاف إلى هذا أن البيت منسجم بواسطة تشغيل علاقة الإجمال (الشطر الأول) والتفصيل (الشطر الثاني).

المثال الثاني بيت شعري أيضاً، استغل فيه الجامع الوهمي:

إذا لم يكن للمرء في الخلق مطمع فذو التاج والسقاء والذر واحد

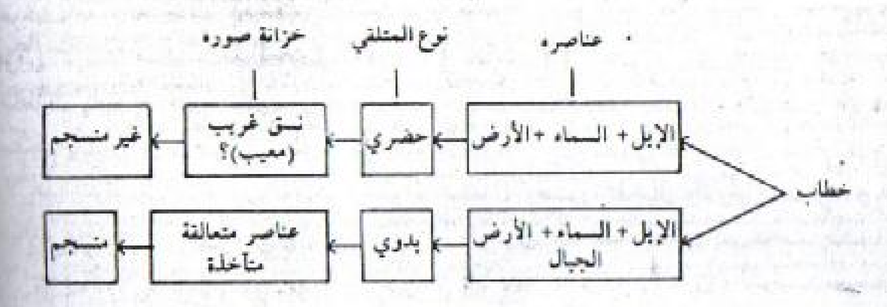
فإذا كان الاعتبار الذي دعا الشاعر إلى الجمع بين الثلاثة في الشطر الثاني هو التدليل على صحة دعواه، وإذا كان الذي سوغ الجمع بين الثلاثة هو الوهم، فإنا نرى أن الجمع الوهمي بحد ذاته لا ينبغي أن ينسينا أمراً هاماً وهو الترتيب الذي سلكه الشاعر، نقصد بهذا أن «ذا التاج» وضع في مقدمة الشطر الثاني وتلاه السقاء، ثم الذر، مع أنه كان بإمكانه أن يقلب الترتيب كيف شاء، دون أن يختل المعنى الذي سيق البيت له. وسنرصد هذا فيما يلي:

- ذو التاج = الملك ــ إنسان ــ تعبير كنائي (= الغنى)
- السقاء = السقاء ــ إنسان ــ تعبير صريح (= الفقر)
- الذر = النمل الصغير ــ حشرة ــ تعبير صريح (= الضعف)

نلاحظ أن الشاعر سلك سلمية في الترتيب مقصودة، أو هي على الأقل خاضعة لاعتبارات اجتماعية، ثقافية (وليس ترتيباً أملاه وزن البيت فحسب)، فالملك هو رأس القوم ومقدمهم، ومن ثم فمقامه أرفع من أن يؤخر، أو يقدم عليه السقاء، فما بالك بالذر! (بمعنى أن الملك إنسان غير عادي). أما السقاء فمقامه ـ طبعاً ـ أدنى من مقام الملك، حتى لا مجال لمجاورته (اللهم إلا إذا قمنا بتأويلات مراوغة)، فحقه إذن أن يتأخر عن

الملك. والذر، وهو أحقر منهما معاً، جاء متأخراً لاستحالة تقديمه عليهما. وهاهنا مسألة أخرى تعزز هذا التخريج، وهي أن الملك عبر عنه كناية تشريفاً لمقامه، وإعلاء من شأنه، وتنزيهاً له عن الظهور أينما اتفق. للملك حاشية وبطانة وحاجب، والوصول إليه يقتضي تجاوز كل هذه العقبات وغيرها. بينما السقاء بحكم مهنته رجل يمشي في الأسواق، صباح مساء من أجل تحصيل قوت يومه. أما الذر فإن الشاعر ـ بحكم الشطر الأول ـ قد أفرغه من كل القيم الإيجابية محتفظاً بصفة واحدة وهي الحقارة. إن فكرة التفاوت التي شاء الشاعر التعبير عنها في البيت كله قد أبرزه الشطر الثاني بكل وضوح.

المثال الثالث وهو خطاب قرآني يمكن التمثيل له على النحو التالي:



نذكر بأننا سمينا هذا الجامع تداولياً، ولقد فعلنا ذلك لأن دور المتلقي ونوعه أساسي في فهم هذا الخطاب، وإدراك انسجامه. ونعتقد أن وقوف السكاكي عند هذا المثال بهذه الدقة يترجم رغبته في إشعارنا باختلاف هذا الجامع عن سابقيه (العقلي والوهمي)، وإلا لما لجأ إلى افتراض متلقيين حضري وبدوي(*). ينضاف إلى هذا تركيز السكاكي على مسألة هامة ومقررة في اختلاف ترتب العناصر في عقول الناس، الا وهي «الأسباب المؤدية إلى ذلك» يقول: «ولما لم تكن الأسباب على وتيرة واحدة فيما بين معشر البشر..»(**) يفهم من كلام السكاكي، تنظيراً وتحليلاً، أهمية التجربة الشخصية السابقة، ونمط الحياة التي يمارسها الشخص المواجه للخطاب، ومن ثم فإن كل خطاب جاء وفق ما هي عليه الصور في خيال المتلقي اعتبره هذا منسجماً، وكل خطاب

(*) رغم أن الحديث عن البدوي والحضري جاء مرتبطاً باشتراط السكاكي ضرورة انتباه البلاغي المهتم بعلم المعاني إلى الجامع الخيالي وأن يوفيه حقه من ذلك.

(**) رغم كل التحفظات الممكنة، يمكن المقارنة بين هذا الطرح وطرح روجي شانك عن بناء المتلقي لتصور كاف للنص (انظر الباب الأول).

جاء على خلاف ذلك اعتبره غير منسجم، أو «معيباً» بتعبير السكاكي. بمعنى أن تجربة الناس تتحكم في إدراكهم وفهمهم للعالم واكتشاف العلاقات بين عناصره، أو عدم إدراكها. وهذا ما نجده في رفض البلاغي الحضري للخطاب القرآني السالف المخرج على ذلك النحو، مما يعني أن فهم الخطاب وتأويله أمر نسبي يختلف من شخص إلى آخر، ولكن هناك آلة للتخفيف من هذه النسبية وهي الجامع الخيالي. يقول السكاكي «وأنى يستحلي [أي البلاغي الحضري] كلام رب العزة مع أهل الوبر حيث يبصرهم الدلائل ناسقاً ذلك النسق (. . .) لبعد البعير عن خياله في مقام النظر، ثم لبعده في خياله عن السماء، وبعد خلقه عن رفعها، وكذا البواقي . . . »[58].

وبعد، لقد تجاوز السكاكي مسوغات العطف النحوية ناحتاً ثلاثة مفاهيم بوساطتها يمكن إدراك العلاقات القائمة بين الجمل، أو بين الأجزاء المشكلة للخطاب، تلك هي الجامع العقلي والجامع الوهمي، والجامع الخيالي.

5 - 2 ـ التمثيل

يعتبر التشبيه وسيلة مهمة مشغلة في الخطاب ذي السمة الشعرية وربما يعود ذلك إلى قدرته على الجمع، في الخطاب، بين ما يعد متعدداً متبايناً في الوجود الخارجي. لذا يستعمله منتج الخطاب حين يروم التعبير عن شيء لا يتحصل إلا بهذه الوسيلة ليزداد معنى ذلك الشيء قوة، وجمالاً أيضاً. ويعد التمثيل في حقيقته تشبيهاً، ولكنه يختلف عنه في طريقة صياغته، وطريقة تفكيكه بغية الوصول إلى المعنى الذي ينقله.

على أن ما يهمنا في التمثيل هو تنبه الجرجاني إلى مسألة أساسية هي مساهمته في انسجام الخطاب. لن ندرج هنا تفاصيل الفروق التي وضعها الجرجاني لتمييز التمثيل عن التشبيه، وإنما سنكتفي بما هو أشد التصاقاً بغرضنا فنقول إنه ينتهي، من خلال تلك الفروق، إلى أن «التشبيه الذي هو أولى بأن يسمى تمثيلاً، لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام، أو جملتين، أو أكثر، حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً كانت الحاجة إلى الجملة أكثر»[59]. انسجاماً مع هذا الحد يختار الجرجاني من القرآن الكريم مثالاً بالغ الدلالة، يقول تعالى: ﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو

(58) المرجع نفسه. ص 112.

(59) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص 86.

نهاراً، فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس﴾ (سورة يونس آية 24) إن الشبه بين الحياة والماء وما تعلق به «منتزع من مجموعها [أي الجمل] من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان أخل ذلك بالمغزى من التشبيه»[60]. والذي جعلها متصلة مرتبطاً بعضها ببعض هو استحالة الوصول إلى مغزى التمثيل باعتماد كل واحدة من الجمل على انفراد، وذلك لأن التشبيه حصل، بتعبير الجرجاني، بتنسيق «ثانية على أولى وثالثة على ثانية وهكذا». نعتقد أن فهم التمثيل على هذا النحو يجعله آلة لنسج خيوط خطاب ما مكوّن من عدة أجزاء، لكون الجزء لا يعني شيئاً إلا بانتظامه في الكل الذي يصنعه التمثيل. بمعنى أن الخطاب في هذه الحالة، سلسلة من العناصر المترابطة من أجل بناء الخطاب أولاً، وضمان تماسكه وانسجامه ثانياً.

إن الحقيقة السابقة، حقيقة نسج التمثيل للخطاب، جعلت الجرجاني ينتبه إلى أمر غاية في الأهمية بالنسبة لانسجام الخطاب، ونقصد به ترتيب الخطاب (تنظيم الوقائع في الخطاب، ومراعاة علاقاتها) المبني على التمثيل، وترتيب الخطاب المعتمد على التشبيه. فالأخير ترتيب حر، يسوق له المثال التالي: «زيد كالأسد بأساً، والبحر جوداً، والسيف مضاء، والبدر بهاء»، إذ لا يجب لا على منتج الخطاب ولا على متلقيه أن يحفظ في هذه التشبيهات نظاماً مخصوصاً، مما يجوز البدء بأي مشبه شاء، دون أن يخل ذلك بالمعنى ما دام كل تشبيه مستقلاً بذاته، غير متوقف على الآخر. مثال شعري:

النشر مسك والوجوه دنا ... نير وأطراف الأكف عنم

يعلق الجرجاني بأنه «يجب حفظ هذا الترتيب فيها لأجل الشعر، فأما أن تكون هذه الجمل متداخلة كتداخل الجمل في الآية وواجب فيها أن يكون لها نسق مخصوص كالنسق في الأشياء إذا رتبت ترتيباً مخصوصاً كان لمجموعها صورة خاصة فلا»[61]. وهكذا يمكننا أن نستخلص أن أحد قيود التمثيل هو عدم إمكانية التصرف في ترتيب الخطاب المبني على التمثيل تقديماً وتأخيراً، مما يعني أن ترتيبه مقيد، لأن دلالته ليست متحصلة من المجموع فحسب، وإنما منه مرتباً على ذلك النسق المخصوص.

نعود الآن إلى الخطاب القرآني الذي اتخذه الجرجاني مثالاً:

«إنما مثل الحياة الدنيا	كـ. . . . ماءٍ أنزلناه من السماء،
	فاختلط به نبات الأرض

(60) المرجع نفسه. ص 87.

(61) المرجع نفسه. ص 88.

مما يأكل الناس والأنعام،
حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازّينت
وظنّ أهلها أنهم قادرون عليها،
أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً،
فجعلناها حصيداً كأن لم تَغْن بالأمس.

إنه مشكّل من جمل متداخلة متعلق بعضها ببعض حتى إنه يستحيل حذف إحداها دون الإخلال بتمام المعنى، لأنها تشير إلى ثلاث مراحل: 1) نزول الماء من السماء وما نتج عنه من اختلاط نبات الأرض به. 2) اتخاذ الزينة الناتج عن المرحلة الأولى وما أعقب ذلك من إعجاب الناس بها واعتقاد دوامها على ذلك. 3) الإتيان عليها وجعلها في خبر كان. وبدون هذه المراحل الثلاث لن يستقيم التمثيل. كما أن طريقة إخراج الخطاب، من حيث التركيب، يجعل كل مرحلة متعلقة بالأخرى: «فاختلط»، «حتى إذا»، «وظن أهلها...»، بحيث تقتضي الجمل المفتتحة بهذه الأدوات (الحروف) ما يتمم المعنى. لا نستطيع إنهاء الخطاب مثلاً عند «وازّينت» لأن الجواب وارد في ما هو لاحق: «أتاها أمرنا... فجعلناها...». في الخطاب مبدأ ووسط ونهاية، وهي المراحل التي يقطعها الإنسان في حياته!

المثال الآخر الذي يقدمه الجرجاني لتوضيح تصوره لوظيفة التمثيل في جعل الخطاب منسجماً، بيت شعري يوحي ظاهره بإمكان اعتبار الشطر الأول تشبيهاً مستقلاً بنفسه ولكنه [مغزى المتكلم] غير ذلك:

كما أبرقت قوماً عطاشاً غمامة ... فلما رأوها أقشعت وتجلت

مدافعاً في تحليله لهذا البيت عن احتياج الشطر الأول إلى الثاني، والثاني إلى الأول، وإن كان يمكن اعتبار التشبيه في الشطر الأول قائماً بذاته، «إلا أنه وإن كان كذلك فإن حقنا أن ننظر في مغزى المتكلم في تشبيهه. ونحن نعلم أن المغزى أن يصل ابتداء مطمعاً بانتهاء مؤيس وذلك يقتضي وقوف الجملة الأولى على ما بعدها من تمام البيت»[62].

على أن التمثيل لا يتم في بيت واحد، بل قد يتجاوز ذلك إلى البيتين:

دان على أيدي العفاة وشاسع ... عن كل ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوؤه ... للعصبة السارين جد قريب

«فكر في حالك وحال المعنى وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني ولم تتدبر

(62) المرجع نفسه. ص 88.

نصرته إياه (...) ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه (...) فإنك تعلم بُعْد ما بين حالتيك (...) في تمكن المعنى لديك...»[63]. وإذا كان التمثيل في هذين البيتين مربوطاً بالكاف، فإن هناك أبياتاً لا يظهر فيها أي رابط تشبيهي:

وطول مقام المرء في الحي مخلق ... لديباجتيه فاغترب تتجدد
فإني رأيت الشمس زيدت محبة ... إلى الناس، أن ليست عليهم بسرمد.

فما العلاقة بين البيت الأول الذي محوره الإنسان، وبين الثاني المتمحور حول الشمس؟ يمكن أن نمثل لهذه العلاقة على الشكل التالي:

المرء	الشمس
↓	↓
طول المقام	غير سرمدية
↓	↓
مخلق	متجددة
↓	↓
النفور	التعلق الشديد
البديل: الاغتراب	∅

نلاحظ أن علاقة التضاد هي الغالبة بين العنصرين المشكلين للبيتين اللذين يقوم عليهما التمثيل، لكن البديل المقترح (= الاغتراب) يأتي كحد يخفف من هيمنة علاقة التضاد، وبالتالي لتبرير التمثيل. إذ لما كانت الصفة الغالبة في الإنسان هي الميل إلى الاستقرار، لضرورات معينة، لم تشركه الشمس في هذه الصفة إذ لا تستقر على حال سرمدية، فتارة تغيب، وتارة تحضر، وتارة تحضر لكنها محجبة... وذلك تبعاً لأحوال الطقس وقوانين الكون. على أن هناك حداً آخر جعل العلاقة واردة، ونقصد به موقف الإنسان من عدم سرمدية الشمس، وموقفه من طول مقام المرء، إذ بقدر نفوره من الثاني نجده متعلقاً بالأول. هكذا إذن يبدو البيتان متباعدين متقاربين، وتلك إحدى وظائف التمثيل (التشبيه عموماً)، كما يعبر عن ذلك الجرجاني «وهل يخفى تقريبه المتباعدين، وتوفيقه بين المختلفين»[64]. .

يمكن أن نسترسل في ضرب الأمثلة وتعليقات الجرجاني عليها، لكن هدفنا هو إبراز أهمية التمثيل، وعلى الخصوص انتباه الجرجاني إلى وظيفته، في جعل الخطاب منسجماً، لذا سنقفل هذه الآلة بقوله: «وليس إذا كان الكلام في غاية البيان، وعلى أبلغ ما

(63) المرجع نفسه. ص 89.
(64) المرجع نفسه. ص 113.

يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، وردّ تال إلى السابق، أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قولك «كالبدر أفرط في العلو»[3] إلى أن تعرف البيت الأول، فتتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً، وترقم ذلك في قلبك، تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله «شاسع»، لأن الشسوع هو الشديد من البعد، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال «جد قريب»[65].

5 - 3 ـ مظاهر الاتساق المعجمي

سندرج في هذا القسيم مجموعة من المظاهر الخطابية ذات القيمة البلاغية، وهي مظاهر أدمجها البلاغيون العرب القدامى في باب البديع وسموها «مُحسِنات بديعية». والحق أن تعاملهم معها (مع بعضها على الأقل) ليس متماثلاً، إذ منهم من وقف عند إحصائها دونما أي تعليق[*]، اللهم إلا ما كان من إشارة إلى دورها في تحسين الكلام، ومنهم من أشار، إضافة إلى هذا الدور، إلى وظيفتها في الجمع بين شيئين أو أشياء في بيت أو خطاب معين[**]. وبناء عليه سنسلك سبيلاً يمكننا من إدراك الفرق في حد هذا المظهر أو ذاك، من بلاغي إلى آخر (كلما كان ذلك ضرورياً). ويبقى هدفنا النهائي هو اختزال هذه المظاهر في مفهوم واحد هو الاتساق المعجمي، نظراً لأن العلاقات التي ترصدها واقعة في المستوى المعجمي.

5 - 3 - 1 ـ المطابقة :

قال ابن المعتز[***]: قال الخليل رحمه الله: يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد، وكذلك قال أبو سعيد...»[66].

قال العسكري[****]: «قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء

---

(65) المرجع نفسه. ص 123.

(66) عبدالله بن المعتز. كتاب البديع. تعليق أغناطيوس كراتشكوفسكي. ص 36.

(*) عبدالله بن المعتز مثلاً.

(**) العسكري ومن تلاه.

(***) عبدالله بن المعتز. كتاب البديع.

(****) أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين.

وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار (...) والطباق في اللغة الجمع بين الشيئين، يقولون: طابق فلان بين ثوبين، ثم استعمل في غير ذلك فقيل: طابق البعير في سيره إذا وضع رجله موضع يده»[67].

«وكل فقرة من فقر الظهر والعنق طبق وذلك أن بعضها منضود على بعض»[68].

قال السجلماسي[*]: «هو مثال أول لقولهم: طابق ومطابق: خالف ونافر ومنافر، لا شاكل ووافق ولاءم، على ما يظنه قوم من العلماء. ويغلط فيه كثير من الناس وجماعة من أهل الأدب...»[69] الطباق «قول مركب من جزءين كل واحد منهما هو عند الآخر بحال منافرة (...) وجماع ذلك وضع الأشياء المتقابلة بحذاء بعض»[70].

نلاحظ أن التحديدات السالفة تتدرج من البسيط إلى المركب، فإذا كان ابن المعتز ينتقل ـ مباشرة ـ من المعنى اللغوي الذي حدده الخليل إلى الأمثلة نثراً وشعراً وقرآناً، دون الاهتمام بالمسافة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فإن العسكري، على خلاف هذا، يبدأ بالتحديد الاصطلاحي البياني منتقلاً إلى المعنى المعجمي للكلمة منبهاً إلى انتقال الكلمة من مجال إلى مجال آخر. أما السلجماسي فقد انصرف همه إلى تصحيح خلط بعض العلماء والأدباء بين المطابقة وبين التجنيس، وقد خصص لهذا الخلط حيزاً هاماً، مبرهناً على خطئه مبتدئاً بتقرير المعنى المعجمي وهو المخالفة والمنافرة منتهياً إلى المعنى الاصطلاحي وهو ورود المتقابلات في خطاب معين. لنضرب الآن بعض الأمثلة عن المطابقة كما جاءت في مؤلفات هؤلاء:

قال تعالى: ﴿لكيلا تأسوا على ما فاتكم، ولا تفرحوا بما أتاكم﴾ (سورة الحديد. آ 23). وقال عليه الصلاة والسلام للأنصار: «إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع». ومن الشعر قول المتنبي:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي ... وأنثني وبياض الصبح يغري بي

---

(67) أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. ص 339. (دار الكتب العلمية. بيروت، لبنان. 1981).

(68) المرجع نفسه. ص340.

(69) أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق علال الغازي. ص 370 (مكتبة المعارف. الرباط. 1980).

(70) المرجع نفسه. ص 375.

(*) السجلماسي. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع.

وقال بشار:

حتام قلبي مشغول بذكركم   يهذي، وقلبك مربوط بنسياني

لهفي عليها ولهفي من تذكرها   يدنو تذكرها مني وتنآني

إني لمنتظر أقصى الزمان بها   إن كان أدناه لا يصفو لحران

قال الثعالبي: «ولبعض أهل العصر بيت يجمع خمس مطابقات، ولكنه لا يستقل إلا بإنشاد بيتين قبله»[71]، وهي:

عذيري من الأيام مدت صروفها   إلى وجه من أهوى يد النسخ والمحو

وأبدت بوجهي طالعات أرى بها   سهام أبي يحيى مسددة نحوي

فذاك سواد الحظ ينهى عن الهوى   وهذا بياض الوخط يأمر بالصحو

من خلال النصوص السابقة نلاحظ أن المطابقة قائمة بين بعض العناصر الواردة في القول أو البيت الشعري، بمعنى أنها ـ كعلاقة ـ لا تتعدى ذلك إلى الخطاب برمته، أو معظمه على الأقل. إلا أن هذا الواقع لا ينبغي أن ينسينا أن علاقة المنافرة يمكن أن تساهم كآلة في نسج الخطاب، كما هو الشأن في أبيات بشار مثلاً. وقد اجتهد البلاغيون في رصد الأبيات المنظومة المعتمدة على علاقة المطابقة، ولكنهم لم يتتبعوا المطابقة كآلية معجمية مساهمة في اتساق الخطاب/ القصيدة، ولعل عذرهم في ذلك هو أنهم يصفون الأساليب البلاغية المختلفة التي تضفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً، وحسبهم ذلك. ثم إن مهمة النظر إلى المطابقة من زاوية التماسك تقع على عاتق مبحث النقد الأدبي، لكنْ لهذا بدوره ـ كانت له ـ قضاياه الأساسية آنذاك، ولا يمكن أن نطلب منه الاهتمام بما يشغلنا الآن!

5 - 3 - 2 ـ رد العجز على الصدر:

نجد في هذا المظهر شدة الارتباط المعنوي بين شطري البيت الواحد. وسنسلك في تعاملنا معه نفس المسلك السابق:

قال ابن المعتز: «هو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام (ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه، ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه)»[72].

(71) المرجع نفسه. ص 380.

(72) ابن المعتز. مرجع مذكور. ص 47 ـ 48.

قال العسكري: «أول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظاً تقتضي جواباً، فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها (...) ولرد الأعجاز على الصدر موقع جليل من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محل خطير، وهو ينقسم أقساماً»[73]. (هي الأقسام نفسها التي ذكرها ابن المعتز، إلا أن العسكري يستعمل البيت بدل الكلام).

يقول السجلماسي:

«قول مركب من جزءين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية، وقد أخذا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووضع أحدهما صدراً والآخر عجزاً مردوداً على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً، ومعنى ذلك أنه، لما قد تقرر، ينبغي أن يكون أحد الجزءين ـ وهو العجز ضرورة ـ كائناً من القول في الخاتمة، والنهاية، والآخر فقط دون تضاعيفه وأثنائه..»[74].

تتفق التعريفات السالفة على كون مدار رد العجز على الصدر هو ورود كلمة في الشطر الأول والثاني معاً، وإذا كان هناك من اختلاف بينها (التعريفات) فهو متعلق بالتقسيمات، أي مواقع ورود هذه الكلمة. والذي يهمنا هنا هو أن ما يسمى رد العجز على الصدر مندرج في مظهر خطابي معجمي قائم على الإعادة (إعادة الكلمة نفسها)، وهذا ما ستوضحه الأمثلة الآتية:

أ ـ سريع إلى ابن العم يشتم عرضه   وليس إلى داعي الندى بسريع

ب ـ يلقى إذا ما الجيش كان عرمرماً   في جيش رأي ـ لا يفل ـ عرمرم

جـ ـ عزيز بني سليم أقصدته   سهام الحرب وهي له سهام

د ـ سقى الرمل جون مستهل غمامه   وما ذاك، إلا حب من حل بالرمل

هـ ـ يود الفتى طول السلامة والغنى   فكيف ترى طول السلامة تفعل.

وهكذا يقوم العنصر المعجمي المعاد بوظيفة ربط البيت شطريه الأول والثاني، ولكن نلاحظ في المثال (ج) أن الإعادة تمت في العجز وحده، وهذا لا يؤثر شيئاً في عملية الاتساق.

(73) العسكري. المرجع السابق. ص 429.

(74) السجلماسي. مرجع مذكور. ص 406.

5 - 3 - 3 ـ التكرير

يعد التكرير الجنس العاشر في كتاب «المنزع»، وقد أدرج فيه السجلماسي مجموعة من المظاهر البلاغية مميزاً بين ما يرتبط باللفظ وبين ما يرتبط بالمعنى ملحقاً كلاً منهما بأصله. فسمى التكرير اللفظي مشاكلة، والتكرير المعنوي مناسبة، على أننا لن نتتبع تفريعات السجلماسي لهذين النوعين، متقيدين بورود هذا الفرع أو ذاك في هذا القسم المسمى اتساقاً معجمياً.

يعرف السجلماسي التكرير بأنه «إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع) في القول مرتين فصاعداً»[75]. هذا هو التحديد العام الذي تضاف إليه متغيرات أخرى حسب ما يقتضيه هذا الفرع أو ذاك من فروع المناسبة والمشاكلة. فيما يخص التكرير اللفظي نعتقد أن العنصر الأكثر وروداً هو «البناء» المندرج تحت «الاتحاد».

5 - 3 - 3 - 1 ـ البناء

هو الذي يعاد فيه نفس اللفظ بنفس المعنى، أي أن بينهما اتحاداً لفظاً ومعنى وذلك «خشية تناسي الأول لطول العهد به في القول»[76]، ويميز فيه السجلماسي، على مستوى الوصف، بين واقعتين. أولاهما ما يسميه الصورة الجزئية، والثانية طريقة الإجمال والتفصيل، فمثال الأولى قوله تعالى: ﴿أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم تراباً وعظاماً أنكم مخرجون﴾ (سورة المؤمنون آ 35)»، فقوله «أنكم» الثاني بناء على الأول وإذكار به خشية تناسيه لطول العهد به»[77].

أما الطريقة الثانية فهي «بناء بطريق الإجمال والتفصيل، وذلك بأن تتقدم التفاصيل والجزئيات في القول، فإذا خشي عليها التناسي لطول العهد بها بني على ما سبق منها بالذكر الجملي، وأذكرت الجزئيات الداخلة في ضمن المقتضي الأول به»[78]، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿فبما نقضهم ميثاقهم وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير حق وقولهم قلوبنا غلف، بل طبع الله عليها بكفرهم، فلا يؤمنون إلا قليلاً وبكفرهم وقولهم على مريم بهتاناً عظيماً (...) فبظلم من الذين هادوا حرمنا عليهم...﴾ (سورة النساء آ 155)

(75) المرجع نفسه. ص 476.
(76) المرجع نفسه. ص 477.
(77) المرجع نفسه. ص 478.
(78) المرجع نفسه. ص 479.

يعلق السجلماسي قائلاً «فبظلم» بناء بالذكر الجملي على ما سبق في القول من التفصيلي، وذلك أن الظلم جملي ما سبق من التفاصيل من النقض والكفر، وقتل الأنبياء...»[79]. معجمياً، تعد كلمة «ظلم» عنصراً عاماً تندرج فيه (تنتمي إليه) كل الجزئيات والتفاصيل السابقة عليه، وكذلك الجزئيات اللاحقة عليه من الصد عن سبيل الله، وأخذ الربا... الخ.

يبدو إذن من خلال هذه الرؤية أن الكلمة «فبظلم» هي عقدة هذه الآيات، عقدة تصل ما تقدم بما تأخر، تصب فيها الجزئيات المتقدمة عليها، وتنبع منها اللاحقة لها، وذلك لكونها لفظة عامة معجمياً.

5 - 3 - 3 - 2 ـ المناسبة

«ليس ينبغي أن يظن بنا أنّا نريد باسم المناسبة الذي ترادف به التكرير المعنوي، أن يكرر المتكلم المعنى الواحد بالعدد في القول مرتين فصاعداً، لأن ذلك ليس من القول مغسولاً خلواً من البديع، وعطلاً عرياً من البيان فقط، بل مرذولاً غثاً مستكرهاً رثاً...»[80]. نرى في هذا أن السجلماسي قد انتبه إلى قاعدة أساسية من قواعد انسجام الخطاب وهي قاعدة عدم تكرير معنى واحد مرة أو أكثر، لأنه في هذه الحالة سيعد حشواً لا مبرر له، وهو إذ ينبه إلى هذا يشير إلى أن المقصود لديه بالمناسبة (التكرير المعنوي) هو «إيراد المعنى وما يليق به»؛ ومن ثم فالمناسبة «تركيب القول من جزءين فصاعداً، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة»[81]. وبما أن إيراد ما يليق بالمعنى تحديد عام، فقد عاد السجلماسي إلى توضيحه مصنفاً جهات المناسبة إلى أربع:

- إيراد الملائم: أن يأتي بالشيء وشبيهه، مثل: الشمس والقمر، والسرج واللجام، والسيف والفرند...
- إيراد النقيض: أن يأتي بالأضداد، مثل: الليل والنهار والصبح والمساء، والحياة والموت...
- الانجرار: أن يأتي بالشيء وما يستعمل فيه، مثل: القوس والسهم، والفرس واللجام،

(79) المرجع نفسه. ص 479.
(80) المرجع نفسه. ص 517.
(81) المرجع نفسه. ص 518.

5 - 3 - 3 ـ التكرير

يعد التكرير الجنس العاشر في كتاب «المنزع»، وقد أدرج فيه السجلماسي مجموعة من المظاهر البلاغية مميزاً بين ما يرتبط باللفظ وبين ما يرتبط بالمعنى ملحقاً كلاً منهما بأصله، فسمى التكرير اللفظي مشاكلة، والتكرير المعنوي مناسبة، على أننا لن نتتبع تفريعات السجلماسي لهذين النوعين، متقيدين بورود هذا الفرع أو ذاك في هذا القسم المسمى اتساقاً معجمياً.

يعرف السجلماسي التكرير بأنه «إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع) في القول مرتين فصاعداً»[75]. هذا هو التحديد العام الذي تضاف إليه متغيرات أخرى حسب ما يقتضيه هذا الفرع أو ذاك من فروع المناسبة والمشاكلة. فيما يخص التكرير اللفظي نعتقد أن العنصر الأكثر وروداً هو «البناء» المندرج تحت «الاتحاد».

5 - 3 - 3 - 1 ـ البناء

هو الذي يعاد فيه نفس اللفظ بنفس المعنى، أي أن بينهما اتحاداً لفظاً ومعنى وذلك «خشية تناسي الأول لطول العهد به في القول»[76]، ويميز فيه السجلماسي، على مستوى الوصف، بين واقعتين. أولاهما ما يسميه الصورة الجزئية، والثانية طريقة الإجمال والتفصيل، فمثال الأولى قوله تعالى: ﴿أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم تراباً وعظاماً أنكم مخرجون﴾ (سورة المؤمنون آ 35)، فقوله «أنكم» الثاني بناء على الأول وإذكار به خشية تناسيه لطول العهد به»[77].

أما الطريقة الثانية فهي «بناء بطريق الإجمال والتفصيل، وذلك بأن تتقدم التفاصيل والجزئيات في القول، فإذا خشي عليها التناسي لطول العهد بها بني على ما سبق منها بالذكر الجملي، وأذكرت الجزئيات الداخلة في ضمن المقتضي الأول به»[78]، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿فبما نقضهم ميثاقهم وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير حق وقولهم قلوبنا غلف، بل طبع الله عليها بكفرهم، فلا يؤمنون إلا قليلاً وبكفرهم وقولهم على مريم بهتاناً عظيماً (...) فبظلم من الذين هادوا حرمنا عليهم...﴾ (سورة النساء آ 155)

(75) المرجع نفسه. ص 476.
(76) المرجع نفسه. ص 477.
(77) المرجع نفسه. ص 478.
(78) المرجع نفسه. ص 479.

يعلق السجلماسي قائلاً «فبظلم» بناء بالذكر الجملي على ما سبق في القول من التفصيلي، وذلك أن الظلم جملي ما سبق من التفاصيل من النقض والكفر، وقتل الأنبياء...»[79]. معجمياً، تعد كلمة «ظلم» عنصراً عاماً تندرج فيه (تنتمي إليه) كل الجزئيات والتفاصيل السابقة عليه، وكذلك الجزئيات اللاحقة عليه من الصد عن سبيل الله، وأخذ الربا... الخ.

يبدو إذن من خلال هذه الرؤية أن الكلمة «فبظلم» هي عقدة هذه الآيات، عقدة تصل ما تقدم بما تأخر، تصب فيها الجزئيات المتقدمة عليها، وتنبع منها اللاحقة لها، وذلك لكونها لفظة عامة معجمياً.

5 - 3 - 3 - 2 ـ المناسبة

«ليس ينبغي أن يظن بنا أنّا نريد باسم المناسبة الذي نرادف به التكرير المعنوي، أن يكرر المتكلم المعنى الواحد بالعدد في القول مرتين فصاعداً، لأن ذلك ليس من القول مغسولاً خلواً من البديع، وعطلاً عرياً من البيان فقط، بل مرذولاً غثاً مستكرهاً رثاً...»[80]. نرى في هذا أن السجلماسي قد انتبه إلى قاعدة أساسية من قواعد انسجام الخطاب وهي قاعدة عدم تكرير معنى واحد مرة أو أكثر، لأنه في هذه الحالة سيعد حشواً لا مبرر له، وهو إذ ينبه إلى هذا يشير إلى أن المقصود لديه بالمناسبة (التكرير المعنوي) هو «إيراد المعنى وما يليق به»؛ ومن ثم فالمناسبة «تركيب القول من جزءين فصاعداً، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة»[81]. وبما أن إيراد ما يليق بالمعنى تحديد عام، فقد عاد السجلماسي إلى توضيحه مصنفاً جهات المناسبة إلى أربع:

- إيراد الملائم: أن يأتي بالشيء وشبيهه، مثل: الشمس والقمر، والسرج واللجام، والسيف والفرند...
- إيراد النقيض: أن يأتي بالأضداد، مثل: الليل والنهار والصبح والمساء، والحياة والموت...
- الانجرار: أن يأتي بالشيء وما يستعمل فيه، مثل: القوس والسهم، والفرس واللجام،

(79) المرجع نفسه. ص 479.
(80) المرجع نفسه. ص 517.
(81) المرجع نفسه. ص 518.

القلم والدواة[*]...

يرى السجلماسي أن لا مؤاخذة على المتكلم / الكاتب إن هو سلك جهة من هذه الجهات في بناء القول، لكن إذا «تنكب عن المناسبة رأساً وسلك سبيلاً غيرها جملة فضرس في النهج وأساء في النظم، فذلك هو العيب»[82]. وقد أورد أربعة أبيات، بيتين لامرىء القيس، وبيتين للمتنبي، لدحض رأي الذاهبين إلى أن نظمها مختل لعدم تناسب شطورها. والأبيات هي:

قال امرؤ القيس:

كأني لم أركب جواداً للذة ... ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبإ الزق الروي ولم أقل ... لخيلي كري كرة بعد إجفال

وقال المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف ... كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ... ووجهك وضاح وثغرك باسم

وملخص رأي المنتقد هو أن الأبيات ينبغي أن يعاد ترتيبها على النحو التالي:

- □ كأني لم أركب جواداً ولم أقل ... لخيلي كري كرة بعد إجفال
  ولم أسبأ الزق الروي للذة ... ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
- □ وقفت وما في الموت شك لواقف ... ووجهك وضاح وثغرك باسم
  تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ... كأنك في جفن الردى وهو نائم

والحقيقة أن المتنبي أورد بيتي امرىء القيس استشهاداً على حسن وسلامة الترتيب الذي نهجه، باعتبار امرىء القيس رأس طبقات الفحول، ولكن المنتقد غلّط الفحل - كما غلط المتنبي - وفي رأيه أن الترتيب الذي اقترحه يراعي ذكر الحرب والكر والفر في بيت، وذكر الشرب واللذة والنساء في بيت، فاحتار المتنبي وأطرق مفكراً إلى أن اهتدى إلى قوله تعالى: ﴿إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى، وإنك لا تظمأ فيها ولا تضحى﴾ فجمع تعالى بين الجوع والعري، والظمإ والضحو. وقد جاء في رد المتنبي كلام له أهمية خاصة، فيما يعنينا، قال: «... ومولانا يعلم [أي سيف الدولة] أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك

(82) المرجع نفسه. ص 519.

(*) بإمكاننا أن نرجع هذا التصنيف إلى أنواع الجامع لدى السكاكي، فنرد «إيراد الملائم» إلى الجامع الوهمي، و«إيراد النقيض» إليه أيضاً، و«الانجرار» إلى الجامع الخيالي. (انظر ص 120 من هذا الفصل).

لأن البزاز لا يعرف إلا جمله، والحائك يعرف جملته وتفاصيله لأنه هو الذي أخرجه من الغزلية إلى الثوبية»[83]، ونحن نرى أن ها هنا أمرين يستحقان منا وقفة تأمل: ترتيب الأبيات، ثم رد المتنبي.

فيما يخص ترتيب الأبيات يمكن مقاربته كما يلي:

1 - ركوب الجواد ــــ اللذة (المتعة).
- تبطن الكاعب ــــ اللذة
2 - سباء الزق ــــ الكرم (!) قيمة اجتماعية مرغوب فيها.
- الكر والفر ــــ الشجاعة (الفروسية) قيمة اجتماعية مرغوب فيها.

لقد قرن امرؤ القيس اللذة المتحصلة من ركوب الخيل باللذة المتحصلة من ركوب النساء، ونلاحظ أن الحد الوسط المشترك بين اللذتين هو الركوب الصريح في الشطر الأول من البيت الأول والضمني في الشطر الثاني من البيت الثاني (وفي لسان العرب: تبطّن الرجل جاريته إذا باشرها ولمسها، وقيل تبطنها إذا أولج ذكره فيها، قال امرؤ القيس: البيت). وفي البيت الثاني قرن قيمة الكرم بالشجاعة، وإن كان ارتباطهما ببعضهما غير ضروري ولكن اجتماعهما في شخص واحد يعد من صفات كماله وتفوقه على أقرانه.

أما بيتا المتنبي فيمكن معالجتهما كالتالي:

1 - عدم المبالاة بالموت ــــ الشجاعة
- تعميق للسابق . ــــ الإقدام وعدم المبالاة بالموت.
2 - انكسار الأبطال (الأعداء) ــــ الهزيمة - المهانة.
- انشراح الخليفة ــــ الانتصار - الافتخار.

الواقع أن الشطر الثاني من البيت الأول ليس إلا تمطيطاً وتقوية لما ورد في الشطر الأول، وقد تم ذلك باستعمال التشبيه انتقالاً بالسامع من الحقيقة إلى الوهم مما يقوي مقصد الشاعر ويثبته في ذهن السامع، خاصة وأن المقام مقام مدح يستغل فيه الشاعر كل الأدوات التي تمكنه من بلوغ مراده، إذ يبدو «انتفاخ» الممدوح نشوة بما يسمعه تضاعف العطايا. أما البيت الثاني فقد استثمر فيه التضاد، وذلك من أوجه عدة، فالأبطال متعددون والخليفة واحد، وهم منكسرون يجترون آلامهم، بينما الخليفة مفتر ثغره عن ابتسامة المنتصر المعجب بفعله. وهكذا لو تغير الترتيب وألحقت الأشطر ببعضها، كما اقترح

(83) المرجع نفسه ص 523.

المنتقد، لفسد النظم وفقدت المناسبة.

الأمر الثاني هو رد المتنبي، وعلى الخصوص ما يتعلق بتفريقه بين البزاز والحائك. ويمكن بناء عليه أن نضع التوازي الآتي:

الشاعر = الحائك.

البزاز = المنتقد (الناقد عامة).

فالأول يركب الألياف بعد أن اختار من الغزل أحسنه، والثاني مجرد وسيط بين الحائك والمستهلك، فعلاقته به علاقة نفعية ليس إلا، بينما علاقة الحائك بالثوب علاقة خلق وإنتاج مع ما يتطلبه ذلك من معرفة بالمادة الخام، وبطريقة (طرق) النسج، الخ... ويمكن في هذا الصدد وضع تفريع معتمدين على العنصرين السابقين:

الشعر ← النسج

الشاعر ← نساج

الغزلية ← الكلام

الثوبية ← صناعة الشعر

ينم هذا عن أن للمتنبي «تصوراً» معيناً للنص الشعري، بل للصناعة الشعرية، كصناعة تماثل النسج أو عملية الحياكة. وربما لهذا السبب اتخذه القرطاجني في منهاجه نموذجاً يستشهد به في أغلب القضايا التي يبحثها.

خلاصة

لا يحتاج الأمر بعد الدراسة المفصلة، نسبياً، لمبحث البلاغة إلى أن نشير إلى أن البلاغيين اهتموا بالأدوات التي يتماسك بها الخطاب. لذا سنعمل في هذه الخلاصة على رجع تلك الأدوات والمبادىء إلى مستويات وصفية. وهذا ما يمكننا من النظر إلى تلك المساهمة كمساهمة يكمل بعضها بعضاً.

1 ـ المستوى المعجمي:

أ ـ المطابقة

ب ـ التكرير

□ رد العجز على الصدر

□ البناء

□ المناسبة

2 ـ المستوى الدلالي:

ـ مبدأ الاشتراك:

□ معنى الجمع، الشريك والنظير...

□ التضام العقلي

□ الجامع العقلي

□ الجامع الوهمي

□ التمثيل

□ التأكيد، الإيضاح، نقصان المعنى...

□ صيغة الخطاب.

3 ـ المستوى التداولي:

ـ تقدير السؤال

ـ التضام النفسي

ـ الجامع الخيالي

ـ اختلاف الأفعال الكلامية وتدخل المقام لرفع الاختلاف.

هناك إمكانية أخرى للتصنيف وهي رجع الأدوات السالفة إلى أبواب البلاغة كالبيان والمعاني والبديع، ولكن هذا الأخير لن يمكننا من إدراك المستوى النصي الذي تتعلق به المبادىء والأدوات.

لقد أشرنا في بداية هذا الفصل إلى أننا سنحاول الكشف عن المبادىء التي حكمت الفصل والوصل من خلال معالجة البلاغيين، ومع ذلك لم نشر طوال الفصل إلى أي من هذه المبادىء. السبب في ذلك أن استخلاصها لا يتطلب جهداً كبيراً، وهذه بعضها:

ـ إذا كان المتحدث عنهما في الجملتين نظيرين أو شريكين وجب وصل الجملتين.

ـ إذا كانت العلاقة بين الجملتين تضاداً أو شبه تضاد أو تماثلاً أو شبهه وجب وصل الجملتين.

ـ إذا كان الفعلان الكلاميان متماثلين وجب وصل الجملتين، والعكس صحيح ما لم يكن في المقام ما يجعل الوصل وارداً.

ـ إذا كانت الصيغة التي أخرج بها الخطاب متماثلة وجب الوصل، والعكس صحيح.

- إذا كان الجامع بين جملتين (أو عناصر خطاب ما) عقلياً أو وهمياً وجب وصلهما (وصلها).
- إذا كان الجامع بين جملتين (أو جمل) خيالياً وجب وصلهما (وصلها).
- إذا كان الخطاب مخرجاً على شكل أزواج سؤال مقدر/ جواب مظهر وجب الفصل.
- إذا كانت العلاقة بين جملتين (أو بين جملة وبين جمل) علاقة تأكيد أو بيان أو إيضاح... الخ وجب الفصل.

يمكن أن نسير على هذا النهج حتى استكمال جميع المبادىء، ولكن نقصد إلى التمثيل فحسب. على أنه تلزم الإشارة إلى أن الفصل لا يعني تفكك الخطاب بل يعني انسجامه، بحيث إن الوصل حيث لا يجب أو الفصل حيث لا يجب هو الذي ينتج عنه عدم الانسجام وليس العكس.

6 ـ النقد الأدبي

نشير بدءاً إلى أن غايتنا ليست إثبات أو نفي وعي النقاد العرب القدامى بانسجام النص الشعري أو عدمه، وإنما الهدف هو البحث والكشف عن الوسائل التي تتماسك بها القصيدة في رأي هؤلاء النقاد. وانطلاقاً من هذا القيد سنركز اهتمامنا على معطيات نراها شديدة الارتباط بموضوع بحثنا، مما سيمكننا من فرز ما هو وارد، مما هو غير وارد بالنسبة لعملنا.

على أن المعطيات التي يقدمها النقد الأدبي، في هذا المضمار، قابلة لأن تصنف إلى أدبيات، وإلى دراسة (وصف) للوسائل التي تجعل النص منسجماً. أما الأدبيات فمتوافرة وأما الدراسة فقليلة، إن لم نقل نادرة. ولسنا بهذا نتهم القدماء بالتقصير، كما أننا لا نطلب منهم المستحيل، وذلك لإيماننا بأن لكل عصر اهتماماته ومشاغله الأدبية وقضاياه النقدية، دون أن ينفي هذا وجود إرهاصات وحقائق خفية تحتاج إلى التنقيب من أجل إخراجها إلى الوجود ثانية. واعتماداً على الثنائية السابقة (الأدبيات والدراسة) سنخصص القسم الأول للأدبيات والقسم الثاني للدراسة.

6 - 1 ـ الأدبيات

سندرج في هذا القسم بعض النصوص النقدية التي تهتم بما ينبغي أن يكونه الشعر عامة والقصيد خاصة. وسنسلك في ذلك سبيل العرض والمناقشة، مع مراعاة الاختلافات الدقيقة بين ناقد وآخر.

6 - 1 - 1 ـ الجاحظ: التحام الأجزاء

وردت في البيان والتبيين[1] أبيات شعرية تذم الشعر المفكك، مذيلة بتعليقات

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. شرح حسن السندوبي. دار الفكر. بيروت ـ لبنان. دون تاريخ.

للجاحظ سنوردها من أجل تأمل ما تعلنه وما تبطنه. قال الجاحظ: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج. فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً. فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[2]. جاء هذا التعليق بعد بيتين أنشد أحدهما خلف الأحمر، وأنشد الثاني أبو البيداء الرياحي، وهما:

- وبعض قريض القوم أولاد عِلَّة   يُكِدُّ لسانَ الناطق المتحفظ
- وشعر كبعر الكبش فرّق بينه   لسانُ دَعِي في القريض دخيل

ولكن الاكتفاء بهذا القدر لن يسعفنا في فهم ما يعنيه الجاحظ «بتلاحم الأجزاء»، لذا يجب، في نظرنا، تأطيره بما يسبقه وما يلحقه. فالذي سبقه قوله: «ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه. فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حربٍ بمكان قفر   وليس قربَ قبْرِ حربٍ قبرُ

(...) ومن ذلك قول ابن يسير في أحمد بن يوسف، حين استبطأه:

هل معين على البكا والعويل   أم معز على المصاب الجليل

(...)

ثم قال:

لم يضرها والحمد لله شيء   وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فتفقّد النصف الأخير من هذا البيت، فإنّك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض»[3]. هذا بالنسبة للذي ورد قبل البيتين اللذين أنشدهما خلف والرياحي. أما الذي لحق البيتين فهو تعليق الجاحظ: «وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مُرْضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة»[4]، وعلق على البيت الذي أنشده الرياحي بما يلي: «... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة، وتراها متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة (...) خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[5]. ولكي يزداد هذا الذي سلف وضوحاً نضيف قول

(2) المرجع نفسه. ج1. ص89.
(3) المرجع نفسه. ج1. ص87 ـ 88.
(4) المرجع نفسه. ج1. ص89.
(5) المرجع نفسه. ج1. ص 89.

الجاحظ بعد ذلك بقليل «فهذا في اقتران الألفاظ. فأما في اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير»[6]:

لقد أوردنا هذه النصوص على هذا النحو من التفصيل رغبة في الوصول إلى حقيقة «تلاحم الأجزاء» مما سيجنبنا الوقوع في تحميل كلام الرجل ما لا يحتمل، ومن ثم وضعه في إطاره الحقيقي، من وجهة نظرنا. وبناء عليه يمكننا الآن الانتقال إلى إجراء آخر لإبراز معنى ومبتغى قوله «تلاحم الأجزاء». مبدئياً يمكن حصر الأجزاء فيما يلي:

- الأبيات المشكلة للقصيدة،
- الأجزاء المشكلة للبيت (الصدر والعجز)،
- الأجزاء المشكلة للشطر ـ الألفاظ.
- الأجزاء المشكلة للفظ ـ الحروف (الأصوات).

وقد انصب اهتمام الجاحظ على العنصرين الأخيرين، كما تشهد على ذلك الأمثلة الشعرية وتعليقاته عليها. وأما جامع هذا الاهتمام فيكمن في البعد الصوتي ومدى تآلفه أو تنافره. فالتّآلف مرتبط بتباعد مخارج الأصوات، سواء في الكلمة الواحدة أو في الكلمات المتجاورة، والتّنافر مرتبط بتقارب المخارج (أو تماثلها). لذا استقبح قول الشاعر «وقبر حرب...» البيت. والشطْرَ الثاني من قول ابن يسير «وانثنت نحو عزف نفس ذهول». لكن ما الداعي إلى الاستقباح؟ نلاحظ أن التوزيع الصوتي في الأول تهيمن عليه أصوات: القاف، والباء، والراء، والحاء، يتجلى ذلك في معدل تكررها: ق، 5، ب: 7، ر: 7، ح: 2، مع تكدس معدل التكرار في الشطر الثاني من البيت: ق: 3، ب:4، ر:4. والذي جعل الكلمات متنافرة هو تكررها وبالتالي تكرر نفس الأصوات. ولعل تقييمات الجاحظ المصاحبة لهذه الأبيات تقدم إجابة وتدعيماً لهذا التوجه الذي سلكناه، بحيث تتمحور هي أيضاً على البعد الصوتي وتلح عليه مدحاً وذماً:

أ ـ سهل المخارج (...) يجري على اللسان كما يجري الدهان.

ب ـ ألفاظ تتنافر، إن جمعت في بيت واحد لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه.

جـ ـ حروف الكلام وأجزاء البيت (...) تراها متباينة متنافرة تشق على اللسان وتكده (...) والأخرى سهلة لينة، خفيفة على اللسان.

نستخلص من هذا أن «تلاحم الأجزاء» مترتب عن تلازم الأصوات المشكلة للألفاظ

(6) المرجع نفسه. ج1. ص91.

وتباعد المخارج المكونة للكلمات مما يجعل تجاورها ممكناً، وبالتالي يسهل على اللسان النطق بها، وعلى المنشد إنشادها. بينما تفكك الأجزاء (التباين والتنافر) ينتج عن تقارب المخارج، بل عن تكرر نفس الأصوات في كلمات متجاورة في شطر واحد أو بيت، ومن ثم «تشق على اللسان وتكده» ويصعب على المنشد إنشادها.

ننتهي من هذا الذي تقدم إلى أن كلام الجاحظ السابق يمكن أن يتخذ مبدأ صوتياً يخدم، إن احترم، تلاحم الأجزاء، سواء أكان الأمر متعلقاً بالحروف أم بالألفاظ من حيث تجاورها، ويؤدي إلى العكس إن لم يحترم. إن التلاحم هنا منظور إليه لا من زاوية التركيب ولا من زاوية الدلالة، وإنما من زاوية الصوت (التأليف الصوتي وتأثيره في إمكان الإنشاد وعدم إمكانه)، إذ بقدر ما احترم هذا المبدأ الصوتي تكون الأجزاء متلاحمة، وبقدر استبعاده تبرأت الأجزاء من بعضها.

6 - 1 - 2 ـ ابن طباطبا وضرورة التماسك

في عيار الشعر[7] إشارات متفرقة هنا وهناك تنم أولاً عن وعي بضرورة توفر شرط التماسك في الخطاب الشعري، وثانياً عن اعتبار هذا الشرط قاعدة لا ينبغي أن يحيد عنها الشاعر إن شاء أن يُستحسن شعره وأن يُقبل. يقول ابن طباطبا «إن للشعر فصولاً كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه، على تصرفه في فنونه، صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى(. . .) بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله»[8]. في هذا النص أمور لا بد من الوقوف عندها نذكرها حسب ترتيبها فيه:

1 ـ للشعر فصول كفصول الرسائل،

2 ـ أن يصل كلامه، على تصرفه في فنونه، صلة لطيفة.

3 ـ أن يتخلص من. . . إلى. . . بألطف تخلص.

4 ـ أن لا ينفصل المعنى الثاني عما قبله.

ففي العنصر الأول مقارنة خاطفة بين الشعر وبين الرسائل يعلق عليها أحد المستشرقين قائلاً «ومن السهل فهم سبب استخدامه لهذا القياس. ففن كتابة الرسائل كان قد تطور في القرنين الثامن والتاسع [الميلاديين] وأسفر عن عدد من الاتجاهات في التعبير النثري: الصيغ الإجبارية للبداية والصيغة الانتقالية «أما بعد». . .»[9]. لكن الطريقة التي

(7) ابن طباطبا. عيار الشعر. مراجعة نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت ـ لبنان.

(8) ابن طباطبا. المرجع السابق. ص 12.

(9) انظر مجلة فصول. مج 6. ع3. سنة 1986.

تماثل بها فصول القصيدة مع فصول الرسالة لم تحظ باهتمام ابن طباطبا، وربما عاد ذلك إلى أن السياق المعرفي الذي كتب فيه ما كتبه لا يحتاج إلى هذا التوضيح، باعتبار هذا التماثل أمراً مسلماً به لكونه مكوناً من مكونات ثقافة الكتاب والشعراء والنقاد، ومن ثم يعد عرفاً متفقاً في شأنه لا يثير لبساً ولا غموضاً.

في العنصر الثاني إشارة واضحة إلى ضرورة مراعاة وصل الكلام بعضه ببعض، لكنا نرى في قوله «على تصرفه في فنونه» إشارة إلى أن الكلام المعني هنا مشكّل من عدة فنون يرد ذكرها تنصيصاً في العنصر الثالث. يؤدي بنا هذا إلى أن القصيدة تتألف من محاور متنوعة تحتاج إلى «صلات لطيفة» تجمعها وتجعل منها كلاماً واحداً، أو على الأقل قصيدة مترابطة، وليس مقاطع (فصولاً) متفرقة مشتتة لا يجمعها شيء.

بين العنصر الثالث والثاني علاقة تكامل، أي انتقالاً من كلام مشترك إلى كلام مخصص، وذلك بورود كلمة «التخلص» المقيدة بصيغة التفضيل «ألطف» لئلا يتبادر إلى الذهن التخلص كيفما اتفق. وفي العنصر الرابع إلحاح آخر صريح على ضرورة الاتصال بين المعنى الأول والثاني. على أن المعنى هنا ينبغي أن يفهم في سياقه، إذ المقصود به، في نظرنا، الغرض أو الفن ما دام الحديث متمركزاً هنا على اتصال فصول القصيدة. هكذا نرى أن العناصر الأربعة تتمحور، رغم تعدد صيغ التعبير، حول ضرورة مراعاة الوصل بين الأغراض التي تتألف منها القصيدة.

يمكن، في نفس المنحى، إدراج نص آخر يحدد فيه ابن طباطبا ما يعتبره شعراً حسناً. يقول «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله. (. . .) يجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ (. . .) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً (. . .) تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها، متعلقاً بها مفتقراً إليها»[10]. يكشف هذا النص ـ كسابقه ـ عن وعي لا سبيل إلى جحده، بضرورة الانتظام الذي يضمن اتساق أول القول مع آخره، بل إن ابن طباطبا يجعل من رأيه هذا شيئاً واجباً «ويجب أن تكون القصيدة». لكن ما يحير في مثل هذا الكلام هو أنه يتحدث عن القصيدة صراحة غير أنه حين يمثل لما يقوله، ويدرج ما يستحسنه، لا يتجاوز ذلك الشعر بيتاً أو بيتين، فهل اختلط على الناقد ما يجب وما هو متحقق فعلاً في الرسالة وما هو موجود في القصيدة؟ أو أن الأمر لا يعدو أن يكون حديثاً عن البيت معمماً على القصيدة، حسب ما وصل إليه

(10) ابن طباطبا. مرجع مذكور. ص 131.

بعض الباحثين الذين يحلون تناولهم لهذه الآراء بالموضوعية ذاهبين إلى أن الوحدة الدائر حولها الوصف والتعليق هي البيت الواحد في معظم الأحوال؟»[11].

تتميماً للذي سبق يمكن أن نشير[(]أيضاً إلى أن ابن طباطبا يميز بين نوعين من القصائد واصفاً كلا منهما بوصف يجلي فكرته عنه. «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها...»[12]. النوع الأول المحكم يظل محتفظاً بقوة معانيه وجودتها، والثاني يبهر السامع ولكن حين يحلل يكشف عن فراغ معنوي لا يبقى منه لدى السامع إلا أنه كان عذباً مزخرفاً. ومن ثم جاز وصف الأول بأنه «كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة»، والثاني بكونه «كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح(...) ويخشى عليها التقوض»، فالشعر بناء على هذا الوصف نوعان:

الشعر:
- محكم = قصر مشيد، بناء موثق.
- مموه = خيمة موتدة، يخشى عليها التقوض.

ولعل الذي جعل ابن طباطبا يميز بين نوعين من الشعر، ناعتاً كلاً منهما بنعت معين، ليس هو فكرة إبراز البناء وحاله، وإنما هو قدرة هذا على الاستمرار والبقاء على مر الدهور شاهداً على قدرة شعرية معينة، وعجز ذاك عن البقاء لأن البلى يسرع إليه، وهذا هو هدف التشبيه الذي قارن فيه بين الاثنين، بمعنى أنه ليس تصور النص (القصيدة) كبناء متراص يشد بعضه بعضاً هو المقصود هنا (وإن كان هذا المعنى غير بعيد في ذلك التشبيه).

غير بعيد عن التقسيم السابق للشعر ما نسميه «الإلحاق» الذي يوضحه ما يلي «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها (...) ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه»[13]، وكمثال على ذلك يقدم ابن طباطبا بيتين لابن هرمة وبيتين للفرزدق:

(11) انظر مجلة فصول السابقة ويوسف بكار. بناء القصيدة في النقد العربي القديم 1983، خاصة الفصل الرابع.

(12) ابن طباطبا. مرجع مذكور. ص 13.

(13) المرجع نفسه. ص 129.

قال ابن هرمة:

وإني وتركي ندى الأكرمين ... وقدحي بكفي زناداً شحيحا
كتاركة بيضها في العراء ... وملبسة بيض أخرى جناحا

وقال الفرزدق:

وإنك إذ تهجو تميماً وترتشي ... سرابيل قيس أو سحوق العمائم
كمهريق ماء بالفلاة وغره ... سراب أذاعته رياح السمائم

ففي رأي ابن طباطبا أن هذه الأبيات غير منسقة على نحو يشاكل به الثاني الأول، لذا يقترح أن يلحق البيت الثاني لدى الفرزدق بالأول لدى ابن هرمة، وأن يلحق البيت الثاني لابن هرمة بالبيت الأول لدى الفرزدق «حتى يستقيم التشبيه للشاعرين جميعاً، وإلا كان تشبيهاً بعيداً غير واقع موقعه الذي أريد له»[14]. إن المقياس المعتمد لإلحاق بيت بآخر هو «صحة التشبيه»، لكن هل يعدّ الإلحاق - في هذه الحالة - مشروعاً؟ وهل يعتبر التشبيه فاسداً حقاً؟

إن متأمل الأبيات السابقة يرى أنها معتمدة على التشبيه في انبنائها بلاغياً، وهو تشبيه قائم في الحالتين معاً على الجري وراء السراب، أو قل التفريط في المملوك اغتراراً بما هو غير مضمون، فالأول ترك ندى الأكرمين كما تترك النعامة بيضها في العراء عرضة للضياع، والثاني في هجائه تميماً وتقربه من قيس كمن يهرق ماء في صحراء قاحلة مغتراً بسراب ظنه ماء. فالصورتان معاً مؤسستان على الفقد بعد الامتلاك. وقد عبر الشاعران عن الخطإ بالإهراق في الفلاة، والترك في العراء، وكلا الفعلين صادر عن إرادة وتصميم بناء على حسابات خاطئة أدت إلى فقد كل شيء، لأن الذي أهرق الماء مُنْتبِهٌ لا محالة إلى أنه لا وجود لما يلاحقه، كما أن التي احتضنت بيض نعامة أخرى لا بد تاركته قهراً. يمكن أن يضاف إلى هذا تشابه الفضاءين (الفلاة والعراء)، والندم الذي يتبع الموقفين. ولعل هذا هو ما جعل الأبيات تشارف التماثل، لكن بعد التأمل يتضح أن بين الأبيات فرقاً شاسعاً يجعل أي إلحاق - على النحو الذي اقترحه ابن طباطبا - مفسداً لمقصد الشاعر. فالأول «ترك» والثاني «هجاء» وشتان بين الفعلين (العملين)، لذا كان التشبيه في الأول «بترك البيض» على أساس أنه في أسوأ الأحوال يمكن الحصول على بيض آخر يعوض لوعة الفقد، بمعنى أن الخطر يهدد البيض وليس النفس، بينما الخطر يهدد النفس في الثاني بفعل هجاء تميم، واحتمالات ما يترتب عن الهجاء والخوف الناتج عن ذلك... الخ.

يترتب عن الذي تقدم أن كل تشبيه موضوع في محله، وأنه إن زعزع عن مكانه

(14) المرجع نفسه. ص 130.

والحق ببيت آخر كانت النتيجة إضعاف الصورة في أحدهما وتقويتها في الآخر. لذا لسنا نرى أن إلحاق بيت هذا بذاك سيجعل التشبيه مستقيماً كما ذهب إلى ذلك ابن طباطبا. إن كل تشبيه منسجم مع الموقف الذي يعبر عنه، ومن ثم فإن علاقة بيتي ابن هرمة ببعضهما وطيدة وكذلك بيتا الفرزدق، بمعنى أن البيتين منسجمان بعضهما مع بعض.

6 - 1 - 3 ـ الحاتمي: القصيدة الكائن الحي

من الأدبيات التي يمكن استثمارها في هذا القسيم نص للحاتمي يندرج في تقليد مشترك بين النقاد العرب القدامى لا يكاد يختلف عنه إلا في تصوره للقصيدة. ومن ثم يمكن أن يعتبر تكريراً لفكرة عامة مشتركة بين النقاد، لكنه في الآن نفسه متميز عنها. يقول الحاتمي «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون كلامه ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به، غير منفصل عنه»[15]. إن أول ما يلفت الانتباه هنا هو أن الكلام دائر حول التدرج من غرض إلى غرض في القصيدة، أي عن الانتقال من النسيب إلى المدح أو الذم، والشرط الأساسي في هذا الانتقال هو الاتصال بين الغرضين بطريقة من الطرق، ويفهم من قوله «ممزوجاً» أن طريقة الوصل ينبغي ألا تشعر القارىء بأنه خرج من كلام إلى كلام، وغالباً ما يتم ذلك بذكر اسم الممدوح، أو صفة من صفاته في آخر شطر من النسيب مقروناً اسمه بمعنى له صلة بالنسيب يتخذه الشاعر مطية للانتقال. وإلى هذا يقصد الحاتمي حين يقول: وهذا مذهب اختص به المحدثون (...) فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم فيه «عد عن كذا إلى كذا»[16]. نعتقد أن المزج والاتصال الذي يتحدث عنه الحاتمي لا يتجاوز هذا الحد، ولا يمكن أن نحمله أكثر مما يحتمل، أي أن كل ما يمكن أن نصل إليه من خلال هذا هو أن هناك وعياً ـ مهما بدا هذا الوعي «قاصراً» ـ بضرورة الاتصال بين أجزاء القصيد.

في نفس النص تشبه القصيدة «بخلق الإنسان»، ونعتقد أن هذا النص ينبغي أن يفهم في إطاره الصحيح كي لا نقع في إسقاط اهتمامات معاصرة على نص ما كان يخطر ببال صاحبه ما نحن بصدده! «إن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض. فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله»[17]. يوحي ظاهر هذا التشبيه بإدراك كلي للنص

(15) نقلاً عن بناء القصيدة في النقد العربي. يوسف بكار. ص 297.
(16) المرجع نفسه. ص 297.
(17) المرجع نفسه. ص 297.

بحيث لا يستمد الجزء محاسنه إلا من هذا الكل. إنه كل متناسق الأجزاء، لكل جزء وظيفته، ومتى تعطل منها واحد تعطلت وظيفة الكل. لكن ليس هذا هو المقصود لدى الحاتمي، أي أنه لا ينظر إلى الأجزاء من زاوية اشتغالها لتبني كلاً واحداً، وإنما من حيث مساهمتها في إعطاء الكل صورة متناسقة متناسبة لا يلحظ فيها تشوه ناتج إما عن الانفصال وإما عن التباين بين الأطراف. وبناء عليه يمكن القول إن هدف التشبيه هو إبراز ضرورة تناسب الأطراف (النسيب، المديح...) هل هو إعادة إخراج للرأي المدافع عن ضرورة تناسب الأجزاء المشكلة للقصيدة؟ يحكى أن ذا الرمة مدح الخليفة عبدالملك بن مروان في قصيدة، لكنه «لم يمدحه فيها إلا ببيتين، وسائرها في ناقته. فلما قدم على عبدالملك بها أنشده إياها. فقال له: ما مدحت بهذه القصيدة إلا ناقتك، فخذ منها الثواب»[18]. ومثل هذا مشهور عن ذي الرمة، فقد ورد في الموشح للمرزباني أن أبا عبيدة قال: «كان ذو الرمة إذا أخذ في النسيب ونعت فهو مثل جرير، وليس وراء ذلك شيء». فقيل له [أي لعبيدة]: ما تشبه شعره إلا بوجوه ليست لها أقفاء، وصدور ليست لها أعجاز. قال: كذا هو»[19]. لعل هذا هو الذي قصده الحاتمي بالعاهة التي «تتخون محاسن الشعر وتعفي معالم جماله»، مما يعني أن المقصود لديه هو مراعاة توازن الأطراف بحيث لا يكون أحدها مفرطاً في الطول والآخر قصيراً أو مبتوراً، أو أحدها جزلاً مسترسلاً والآخر ضعيفاً... ومهما يكن فإن الإدراك الكلي للقصيدة، ولو من هذه الزاوية، له أهميته، وربما عد بداية شرعية للتفكير في كيفية ترابط الأجزاء وتماسكها لتنتج نصاً منسجماً كما سنرى لدى حازم القرطاجني.

6 - 2 ـ وصف كيفية تماسك النص (حازم القرطاجني)

رأينا في القسيمات السابقة أن الإلحاح ـ وفي أضعف الحالات الإشارة ـ على التلاحم والتناسق والاتصال كان همّاً مشتركاً لدى مجموعة من النقاد رغم تباعدهم الزمني، إلا أن هذا الإلحاح ظل لصيقاً بالنظر أكثر من بلورة أسس عليها يقوم التلاحم والتماسك. لذا سمينا تلك المحاولات بالأدبيات، أما البحث في الوسائل والعلاقات والكيفية (كيفية التماسك) فلم تظهر إلا في إنتاج حازم النقدي ـ في حدود علمنا ـ وربما وقفت وراء هذا الاهتمام إفادة حازم من أعمال فلاسفة أمثال الكندي والفارابي وابن سينا

(18) نقلاً عن مجلة فصول. مرجع مذكور. ص 13.
(19) المرجع نفسه.

وابن رشد(*).

6 - 2 - 1 ـ تماسك الفصل وشروطه

قبل الشروع في بحث كيفية إدراك القرطاجني لتماسك الفصل، لا بد من تحديد المقصود عنده بالفصل. نبادر إلى القول إنه بيتان، في غالب الأحيان، إلى حدود أربعة أبيات تتضافر لأجل إيصال معنى معين. وهذا ما رأيناه في تمثيله بقصيدة المتنبي التي مطلعها:

«أغالب فيك الشوق والشوق أغلب...»

البيت

يمكن أن نميز فيما سماه القرطاجني «طرق العلم بإحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها ووصل بعضها ببعض» بين حالتين، تتعلق أولاهما بالفصل وما ينبغي أن يسلك فيه، وقد خصه بثلاثة قوانين، وتتعلق الحالة الثانية بما ينبغي أن يتبع في ترتيب الفصول بعضها إلى بعض. بإمكاننا أن نكتفي بالقانون الثالث لأنه أشد اتصالاً بما يهمنا، ولكن لهذا تأثيراً في رأي القرطاجني بحيث سيجعل عرضه مبتوراً، وسيحول دوننا وإدراك بعض المقتضيات التي تتحكم فيما ينبغي أن يراعى في الفصل من منظور القرطاجني. لذا استقر رأينا على تتبع كل قانون لنرى مدى إمكان استثماره في تماسك الفصل.

خصص القانون الأول «لاستجادة مواد الفصل وانتقاء جوهرها»، ويمكن أن يقسم إلى مجموعة مطالب:

أ ـ أن تكون [مواد الفصل] متناسبة المسموعات والمفهومات،
أن تكون [مواد الفصل] حسنة الاطراد،
أن تكون [مواد الفصل] غير متخاذلة النسج،
أن تكون [مواد الفصل] غير متميز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت كأنه

(*) حتى الآن لما يقم بدراسة معمقة للأساس الفلسفي الذي يرفد عمل حازم القرطاجني، وقد أشار جابر عصفور في مفهوم الشعر 1982. (دار التنوير/لبنان) إشارات لا تخلو من أهمية إلى هذا الجانب، لكن دراسته توقفت عند تأثر حازم بمحاولة الفلاسفة المسلمين التوفيق بين النظر الأرسطي وبين مقتضيات الشعر العربي. لكن الذي نقصده بالأساس الفلسفي هو تتبع تفكير الفلاسفة في كثير من الظواهر خاصة منها تلك التي لها علاقة بالمعرفة وكيفية حصولها وذات تقسيمهم للإدراك إلى حسي وإلى عقلي والتمييز في هذين بين قوى لكل منها وظيفة معينة، وكيف استفاد حازم من هذا التصنيف كي يميز في القدرة الشعرية بين قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، هذا للتمثيل.

منحاز بنفسه».

فإن كانت الشروط الأربعة دالة على التناسب والاطراد والتماسك والترابط، كأوصاف ينبغي أن تتوافر في المواد التي يتشكل منها الفصل، فإن الشرطين الأخيرين خاصة، شديدا الإلحاح على الترابط، ويستفاد ذلك من سلبية «تخاذل النسج»، أي كونه مهلهل الخيوط غير متصل بعضها ببعض على الوجه الأكمل. وكأني بالقرطاجني يرى الكلمات خيوطاً متداخلة ينشأ من قوة تشادها ثوب مكتمل النسج متينه. أما الترابط فقد تم التعبير عنه صراحة في الشرط الرابع الذي يعد، في اعتقادنا، امتداداً وتتميماً للسابق، أي تلافي قيام كل بيت بنفسه لا يحتاج إلى ما تقدمه ولا إلى ما لحقه، وهذا ما يفهم من قوله: «... كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر»[20]، ولكي يكون كذلك ينبغي أن تستمر فيه بنية لفظية أو معنوية، أو أن تستمر في غيره. إن كلام القرطاجني يقطر بضرورة الاتصال بين مكونات البيت أولاً، ثم بين البيت والذي يليه أو يسبقه، وهذا ما يفهم من تعبيره «وغيره من الأبيات».

ب ـ أن يكون نمط نظم الفصل:

ـ مناسباً للغرض: تعتمد فيه الجزالة في الفخر، والعذوبة في النسيب.

يرتبط هذا المطلب، في نظرنا، بمحتوى الفصل الذي ينبغي أن يكون مناسباً للغرض. ويرتبط نمط النظم أيضاً بالمعجم الذي على الشاعر أن يمتح منه، فإذا كان الغرض فخراً وجب عليه أن يختار من الألفاظ ما يتسم بالقوة والفخامة والجزالة ليوافق التعبير المحتوى المعبر عنه، وإذا كان غرض القصيد هو النسيب اختير من الألفاظ اللين الرقيق العذب. إننا نجد في هذا الكلام صدى مبدأ بلاغي اعتنى به السكاكي أكثر من غيره ذاك هو «مطابقة الكلام لمقتضى الحال». وبناء عليه لا يعقل أن يكون الغرض هو الغزل، ويختار الشاعر ألفاظاً الفخر أليق بها، أو العكس. بتعبير آخر ينبغي أن تكون العلاقة بين الغرض وبين التعبير عنه علاقة انسجام، وليس علاقة تناقض. على أن هذه العلاقة يحكمها مبدأ تداولي ساهمت (وجهت) في صياغته تقاليد اجتماعية وأعراف سنّتها أجيال واحتفظت بها أخرى بعدها. وبتعبير حديث تتحكم فيه تجربة الفرد ومعرفته للعالم. لكن لن يتأتى للشاعر احترام هذا المبدأ إلا بقوتين: قوة حافظة وقوة مائزة، فبالأولى «تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه. فإذا

(20) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 288.

أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها»[21]. وبالثانية «يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح»[22].

يتعلق القانون الثاني «بترتيب الفصول إلى بعض» وما يجب أن يراعى في ذلك. ويقع تحت هذا القانون مطلب يحكمه بدوره مبدأ تداولي صريح يحترم في ترتيب الفصول حتى لا يتم ذلك بطريقة عشوائية، والمطلب هو:

جـ- يجب أن يقدم في الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام (...) ويتلوه الأهم فالأهم...»[23].

إن ما يلفت الانتباه هنا هو أن كتابة النص الشعري (صناعة النظم) ليست خاضعة لنزوات شيطان، وإنما للتمرس والخضوع لقوانين يسميها القرطاجني «كلية» في هذه الصناعة. ولا أجلى من هذا المطلب في تحكم اعتبارات تداولية - جمالية في خلق النص وإخراجه من حيز القوة إلى حيز الفعل. فالعلاقة التي ينبغي أن تحكم ترتيب الفصول، أي وضع بعضها إلى جوار بعض، هي - إضافة إلى علاقات أخرى سنذكرها في حينها - أن يذكر أولاً «ما يكون للنفس به عناية»، مع تقييد ذلك بالغرض الذي سيق له الكلام، ثم ينظر فيما يمكن أن يتلوه بناء على مبدأ الأهم فالأهم»، وهو بدوره مشروط بالزمكان والذاتين المرسلة والمتلقية للخطاب. إنها سلمية دقيقة في طريقة الرصف (بناء القصيدة)، ولكنها ليست ساكنة بدليل إمكان وقوع ما يدعو إلى ترك هذا الترتيب وهو أمر لم يغفله حازم. فالقاعدة هي ما سبق إلى «أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم. فهنالك يترك الترتيب الأصلي»[24]. هناك علاقات أخرى صاغها القرطاجني، ذات طبيعة معنوية، لتكون دليلاً يسترشد به في الربط بين البيتين أو الأبيات المشكلة للفصل الواحد، وهي التالية:

د ■ «أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون:

(21) المرجع نفسه. ص 42.
(22) المرجع نفسه. ص 43.
(23) المرجع نفسه. ص 289.
(24) المرجع نفسه. ص 289.

□ مقابلاً له (على جهة من جهات التقابل)،

□ أو بعضه مقتضى له مثل أن يكون:

- مسبباً عنه،
- أو تفسيراً له،
- أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر،
- أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر...»[25].

بعد هذا التوضيح الموجز لأنواع العلاقات التي يمكن أن تقوم بين أبيات الفصل، يمكن اختزالها إلى: علاقة التقابل الكلي، وعلاقة التقابل البعضي، وعلاقة الاقتضاء التي تندرج فيها علاقات فرعية كالسببية والتفسير، والمحاكاة البعضية. وهي علاقات (تساهم في تماسك الفصل) ذات طبيعة معنوية.

نحصل من هذا الذي سلف على مبدأ تداولي: الترتيب الذي يحترم الأهم فالأهم، ومعنوي يتفرع إلى علاقات سبقت الإشارة إليها في الفقرة السابقة. على أن هذه العلاقات لا تقف عند البيت الذي يلي أول الفصل (رأس الفصل) فحسب، وإنما يسار على هذه الشاكلة «في ما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل». أما الإجراء الذي يمكن الشاعر من إتقان هذا الجزء من صناعة النظم فهو ما يسميه حازم «القوة الصانعة» التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض»[26].

في القانون الثالث ينتقل القرطاجني إلى مسألة أساسية، في نظرنا، مرتبطة بالكلام السابق ولكنها متميزة عنه في آن. وبصددها نطرح التساؤل التالي: هل كان القرطاجني يتصور القصيدة نصاً مكوناً من مجموعة من النوى يتضمن كل فصل واحدة؟ هذا تساؤل مشروع، ولكن سلامة الاستنتاج المترتب عنه متوقفة على سلامة فهم هذا القانون.

يتمحور هذا القانون حول «تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض:

- «يجب أن يبدأ منها [أبيات الفصل] بالمعنى المناسب لما قبله.

- وإن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس. (على أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى

(25) المرجع نفسه. ص 290.
(26) المرجع نفسه. ص 43.

الأشرف ليكون خاتمة الفصل)»[27].

وردت في هذا المطلب صفتان للمعنى الذي يجب أن يبدأ به ـ حسب رأي القرطاجني ـ هما «عمدة معاني الفصل» و«المعنى الأشرف». جاء في اللسان «اعتمد على الشيء: توكأ. والعمدة: ما يعتمد عليه». وفي النحو يميز النحاة بين العمدة وبين الفضلة، ويمكن أيضاً أن نستثمر معاني العماد والعمود وغيرها... كيف نكوّن نظرة عن دور هذه الكلمة فيما تستعمل فيه... وعلى أي فإن العمدة في هذا المعنى تتخذ شكل قطب (أو بؤرة) تدور حولها بقية المعاني المشكلة للفصل، أو هو عمدة تتكىء عليه بقية معاني الفصل، يكفي سقوطه لتنهار لسقوطه. ومما يعزز هذا المعنى أن القرطاجني يفضله في بداية الفصل رغم أن بعض الشعراء يؤخرونه، وفي كلتا الحالتين يبقى الهدف واحداً، فحين يوضع في رأس الفصل يجعل قطباً يدور في فلكه ما ينتمي إلى هذا الفلك، وحين يجعل في آخره تتناصر المعاني لخلقه وللتأدية إليه. يمكن أن يقال نفس الشيء عن صفة «الأشرف» التي عبر عنها بصيغة التفضيل تمييزاً لها عن المعاني الأخرى التي قد تكون شريفة، ورغم أن لهذه الصفة حمولة اجتماعية مبنية على التمايز الذي تحدده اعتبارات مالية أخلاقية دينية، فإن ما يهمنا منها الآن هو التميز، والقيادة، والتقدم على الغير، بحيث تصبح الجماعة تابعة للواحد الذي يستحق هذه الزعامة بناء على مقاييس معيّنة. بتضافر هذين الفهمين يمكن استنتاج أن القرطاجني يقصد، بشكل من الأشكال، أن لكل فصل نواة معنوية تنشد إليها بقية المعاني، أو على الأقل مركزاً معنوياً تشكل بقية المعاني المرتبطة به محيطه!

6 - 2 - 2 ـ تماسك لفصول

دار الحديث، في القسيم السابق عن كيفية ترابط الفصل، وعن بعض العلاقات الضامنة له. ولما كانت القصيدة متركبة من فصول عدة وجب البحث عن الكيفية التي تترابط بها الفصول لتكون كلاً متماسكاً. وهكذا ينتقل بنا القرطاجني تدريجياً من وحدة صغرى إلى وحدة أكبر.

وردت في خاتمة كلام حازم عن تماسك الفصل إشارة خاطفة تمهد السبيل للانتقال من شروط ترابط الفصل إلى ترابط الفصول نسوقها فيما يلي: «وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه»[28]. ثمة إذن وسيلتان لوصل

(27) المرجع نفسه. ص 289.
(28) المرجع نفسه. ص 290.

فصل بفصل، إحداهما تلميح خاطف إلى غرض من أغراض الفصل اللاحق، والثانية إشارة إلى معنى من معانيه. وهكذا فإما أن يتضمن البيت الأخير من الفصل طرفة من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى معنى من معانيه، لكن طريقة الاتصال هذه ليست إلا تمهيداً لما سيفصل في تقسيم رباعي يتضمن كيفية «وصل بعض الفصول ببعض». ولما كان التأليف في ذلك مختلفاً لا يسلك فيه الشعراء مذهباً واحداً، انقسم إلى أربعة أضرب:

1 ضرب متصل العبارة والغرض.

نمثل لهذا الضرب بالرسم التالي:

ـ فصل 1 — العبارة — الغرض
|
ـ فصل 2 — العبارة — الغرض
|
ـ فصل 3 — العبارة — الغرض

ويعرفه القرطاجني كما يلي: «يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون أحد الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط»[29]، وبناء عليه يمكن أن يصبح الرسم كالتالي:

فصل 1 — بيت 1
بيت 2
فصل 2 — بيت 1
بيت 2

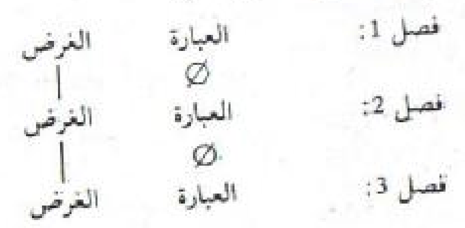
على أن هذا الرسم تقريبي لأن قول القرطاجني «آخر الفصل بأول الفصل» يحتمل

(29) المرجع نفسه. ص 290.

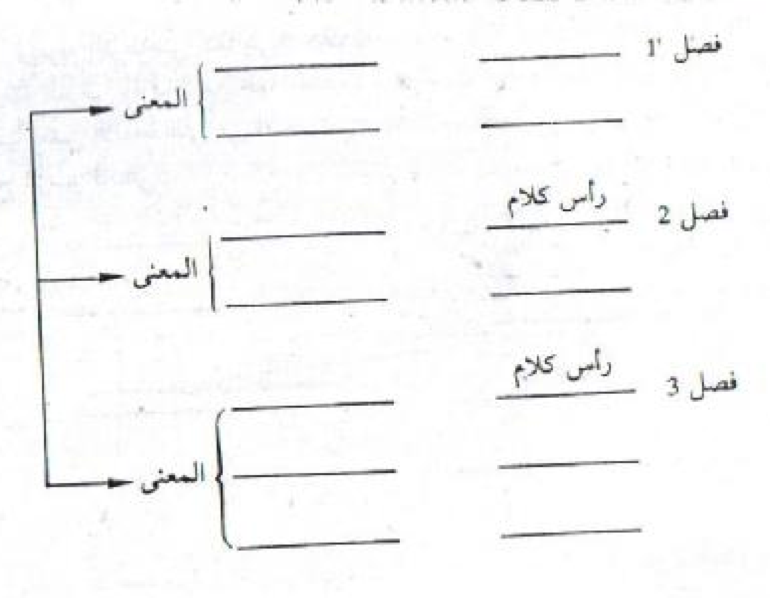
أن نفهم منه الصدر بالنسبة للأول والعجز للآخر؛ ومهما يكن فإن الأساسي ليس هو هذا، ما دام التمثيل الشعري غير وارد في ما ينظّر له القرطاجني، وإنما الأساسي هو كون العلاقة تتم على مستوى العبارة والغرض، إذ على هذا النحو يبدو النص - كما يتصوره حازم - سلسلة من الفصول المتعالقة غرضاً والمترابطة عبارة.

[2] ضرب متصل الغرض منفصل العبارة.

وهو ما يمكن أن يمثل له على الشكل التالي:



وقد حدده القرطاجني بقوله «الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى»[30]. لكي ندرك تميز هذا عن الأول نلجأ إلى التمثيل أيضاً:



(30) المرجع نفسه. ص 291.

نلاحظ أن العلاقة بين الفصول، في هذا الضرب، علاقة معنوية، وإذا كان رأس كل فصل أخذاً في كلام جديد فإنه مستقل بنفسه، لكنه مرتبط بالسابق (أو بالفصول السابقة) من حيث المعنى، وذلك بأن يكون معنى الفصل الثاني جزئياً، ومعنى الأول كلياً (كما سنبين ذلك في حينه) أو العكس. فالاختلاف بين الاثنين هو غياب الروابط الشكلية بين الفصلين (أو الفصول) مما جعلهما منفصلي العبارة، ومن ثم تأهل الفصل اللاحق لأن يكون رأس كلام. كما أن العلاقة لا يبحث عنها في موقع معين من الفصلين، كما حدث في السابق، وإنما في المعنى الناتج من كلا الفصلين. وفي رأي القرطاجني أن هذا الضرب «أفضل الضروب الأربعة»[31]. ولما كان كذلك فقد «يقرن الحرف الرابط بهذا النحو فلا يغض من طلاوته»[32].

[3] ضرب متصل العبارة دون الغرض

	العبارة	الغرض
فصل 1	العبارة	الغرض
	|	∅
فصل 2	العبارة	الغرض
	|	∅
فصل 3	العبارة	الغرض

على خلاف الضربين السابقين يكتفي القرطاجني بالتعليق التالي: «هذا الضرب منحط عن الضربين اللذين قبله». هل نفهم من هذا أن الناقد يميل إلى العلاقة العميقة بين الفصول المشكلة للقصيدة التي لا تعود على الروابط الشكلية في تماسك أجزائها؟ هل هي رغبة متحققة أو دعوة إلى نهج معين في الربط بين الفصول؟ الحقيقة أن الناقد يميل إلى المتعة الشعرية الناتجة عن لذة القراءة الكاشفة المكتشفة، ولا يمكن لقارئ الكتاب (المنهاج) إلا أن يسلم بهذا خاصة وأنه يلح على التذاذ النفس باكتشاف العلقة غير المتوقعة بين الأشياء أو بين المعاني... نلاحظ هذا أيضاً في تخصيصه تعالق الغرض «بالعلقة» وتعالق العبارة «بالارتباط» من حيث الاصطلاح.

(31) المرجع نفسه. ص 291.
(32) المرجع نفسه. ص 291.

[4] ضرب منفصل الغرض والعبارة

فصل 1	العبارة	الغرض
	∅	∅
فصل 2	العبارة	الغرض
	∅	∅
فصل 3	العبارة	الغرض

وهو ضرب «لا توصل فيه عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإن النظم الذي بهذه الصفة متشتت من كل وجه، وإنما تسامح بعض المجيدين في مثل هذا عند الخروج من نسيب إلى مديح . . .»[33].

من خلال التصنيف السابق يمكن أن نذهب إلى أن هناك أربعة أنماط من النصوص في تصور حازم، وقد اعتمد التنميط على العلاقات القائمة أو الغائبة داخل النص (بين فصوله) على مستويي العبارة والغرض، وقد تدرج القرطاجني من أشد هذه الأنماط تماسكاً إلى أشدها تفككاً، مما يعني، في نظرنا، أن الأصل هو التماسك، بينما التفكك ليس إلا حالة شاذة ينبغي أن يعمل من أجل إرجاعها إلى القاعدة!

6 - 2 - 2 - 1 - بعض العلاقات بين الفصول (الجزء، الكل، الخاص، العام)

من ضمن العلاقات التي يمكن اعتبارها أساسية في تماسك الفصول علاقة الجزء والكل، وقد خص هذه العلاقة بالذكر والتدليل حازم قائلاً «ومن القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تتضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية»[34]. فالقصائد بناء عليه ثلاثة: قصائد تعتمد في انبنائها على معان جزئية، وقصائد على معان كلية، وأخرى تراوح بين الجزئية والكلية. يعد هذا الذي عبر عنه حازم كلاماً في صميم العلاقات التي تنظم النص، وهي علاقات قد لا تظهر في سطحه، وإنما تحتاج إلى قوة إدراك ونفوذ إلى النص من مسالك عدة. لكن ينبغي ألا ننسى أن لحازم موقفه في هذا البناء ـ كما هو الشأن في سائر ما تعرض له في مؤلفه ـ عبر عنه صراحة بقوله «وأحسن ما يكون عليه هيئة

(33) المرجع نفسه. ص 291.
(34) المرجع نفسه. ص 295.

الكلام في ذلك أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثيل بأمر عام على أمر خاص أو استدلال على الشيء، بما هو أعم منه أو نحو ذلك»[35].
لتوضيح هذا ضرب مثلاً قصيدة المتنبي التي مطلعها:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب ... وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

والشاهد على السابق قوله:

ويوم كليل العاشقين كَمَنْتُهُ ... أراقب فيه الشمس آيان تغرب
وعيني إلى أُذنَيْ أغرّ كأنه ... من الليل باق بين عينيه كوكب
شققت به الظلماء أُدني عنانَه ... فيطغى وأرخيه مراراً فيلعب
واصرع أيَّ الوحش قَفَّيْتُهُ به ... وأنزل عنه مثلَه حين أركب
وما الخيل إلا كالصديق قليلة ... وإن كثرت في عين من لا يجرب

علق حازم على هذه الأبيات وسابقاتها يقول «ثم اطرد كلامه في هذا الفصل في وصف الفرس وانتقل فيه من معان جزئية إلى معان كلية يمكن معها أن يعتقد في الكلام أنه فصل واحد، وأن يعتقد أنه فصلان ويكون رأس الفصل الثاني قوله «وما الخيل إلا كالصديق قليلة . . .»[36].

6 - 2 - 2 - 2 ـ التسويم والتحجيل

لم يقف القرطاجني عند الاهتمام بالعلاقات بين أبيات الفصل الواحد، ولا عند العلاقة بين الفصول وإنما تجاوز ذلك إلى بعض الشروط التي ينبغي أن تحترم في مطلع كل فصل وفي نهايته، ذلك هو المسمى عنده التسويم والتحجيل. وبحديثه عن هذين العنصرين يكتمل تصوره للقصيدة الشعرية وما ينبغي أن يسلك في بنائها مبدأ ووسطاً ونهاية.

في هذا الصدد قدم حازم القرطاجني مجموعة من الأوصاف التي ينبغي أن تتوافر في مبدأ الفصل وفي خاتمته، أوصاف تلح على وجوب دلالة رأس الفصل على الفصل برمته، وتعضيد نهايته لمعناه. على أن الاعتناء بالاتصال بين الفصول يعد من أهم الأمور التي يشترطها حازم لكي تكون القصيدة «كأنها عقد متصل». ويتضح هذا في قوله «وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذي يوجد التابع

(35) المرجع نفسه. ص 295.
(36) المرجع نفسه. ص299.

فيه مؤكداً لمعنى المتبوع ومتسباً إليه من جهة ما يجتمعان في غرض، ومحركاً للنفس إلى النحو الذي حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك، كان ذلك أشد تأثيراً في النفوس وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها»[37]. نجد شرط الاتصال، هذا الذي يؤدي إلى أثر جمالي في القارىء/ السامع، في إجراءين عامين: تأكيد الثاني لمعنى الأول، وانتساب الثاني إلى الأول في الغرض. وإذا كانت التقسيمات السالفة خالية من الأمثلة، فإن القرطاجني أعقب هذا بتمثيل من شعر المتنبي، مهتماً أساساً بجهات انتساب رؤوس الفصول إلى بعضها بعض. يمكن أن نرصد هذا فيما يلي(*):

1 ـ ضمّن الفصل الأول تعجيباً من الهجر.
ـ أكّد التعجيب في البيت الثاني.
ـ ذكر بعد الأحباء وقرب الأعداء (= البين الذي يعد نتيجة للهجر).

2 ـ استفتح الفصل الثاني بذكر الرحيل وهو مناسب للأول (استمرار معنى البين).
ـ بيّن حاله، وحال من ودعه، عند الوداع (موقف الرحيل).

3 ـ استفتح الفصل الثالث بذكر العهود السارة.
ـ مناسب للفصل الثاني إذ تذكر فيه موطن البين.
ـ تلا ذلك بتذكر موطن الوصل والقرب (التضاد).
ـ محاذرة الرقباء....

4 ـ ذكر الحال التي حاذر فيه الرقبة (استمرار المعنى السابق في الفصل اللاحق).

5 ـ ذم الدنيا لتقلب أحوالها: الفراق والهجر ومكابدة الأعداء.

وهكذا تترابط الفصول فيما بينها عن طريق استمرار معنى مثار، في فصل سابق، في فصل لاحق، وغالباً ما تقوم الأبيات التي تلي رأس الفصل (التسويم) بتدعيم معناه بالتأكيد أو بالتضاد أو غيره. وقد لاحظ القرطاجني أن قوله في الفصل الخامس «لحى الله ذي الدنيا...» تجميع لما تشتت في الأبيات المتقدمة، ومن ثم يشبه حكمة ترتبت عن أحواله السالفة والراهنة التي يجمعها عنصر الاضطراب. وقد جعل التماسك الذي تبديه أبيات القصيدة حازماً يعلق معجباً بها قائلاً «فاطرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه

(37) المرجع نفسه. ص 297.

(*) المثال الذي اعتمده القرطاجني هو فصول من قصيدة المتنبي السابقة.

غرض. فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل، وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع»[38].

لعل في التطبيق الوجيز السالف ما يكشف عن مبتغى القرطاجني في تنصيصه على ضرورة تماسك الفصل، وتماسك الفصول المتآلفة منها القصيدة. فلئن كان التطبيق مرتبطاً باهتمام ضيق هو رؤوس الفصول، فإنه يكشف عن مبدأ أساس هو «استمرار المعنى» وتوالده بطريقة من الطرق في بقية فصول القصيدة، ونعتقد أن هذا هو المعبر عنه باستعمال كلمات مثل «جهة من...» و«علقة...» و«تناسب...» الخ.

أما التحجيل أو البيت الذي يختتم به الفصل (يحلى به، حسب تعبير حازم) فلا يخرج عن الشرط العام السابق، وهو الاتصال بما سبق إذ «لا يخلو (...) من أن يكون مترامياً إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل (...) أو يكون مترامياً إلى ما ترامى إليه بعضها»[39]. فالشرط معنوي ـ كما سلف ـ والاتصال يبرره وحدة المغزى بين أبيات الفصل.

بيد أن وظيفة التحجيل تختلف عن وظيفة التسويم، فإذا كان هذا الأخير منبئاً بغرض القصيدة، وبمقصد المتكلم، فإن التحجيل وظيفته تعزيز معنى أبيات الفصل بطريقة عقلية. ولكي يقوم بهذه الوظيفة يحسن أن «يورد على جهة الاستدلال على ما قبله، أو على جهة التمثيل، ويكون منحواً به نحو التصديق والإقناع»[40]. وإذا جاء على هذا النحو كان فيه «إنجاد للمعاني الأول وإعانة لها على ما يراد من تأثير النفوس لمقتضاها. فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها»[41].

لكن ليس كل فصل قابلاً أو مقتضياً لأن يحجل، وربما كان الداعي إلى تقييد هذا الإجراء هو خشية التكلف مما يؤدي إلى تحجير القصيدة. درءاً لهذا التكلف ونتائجه السيئة «ينبغي ألا يسرف في الاستكثار من هذا الفن من الصنعة، فإنه مؤد إلى التكلف وسآمة النفس. ولكن يلمع بذلك في بعض نهايات الفصول دون بعض، بحسب ما يعن للخاطر من ذلك ويسنح من غير استكراه ولا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة نظامية بالجملة»[42].

(38) المرجع نفسه. ص 299.
(39) المرجع نفسه. ص 300.
(40) المرجع نفسه. ص300.
(41) المرجع نفسه. ص 300.
(42) المرجع نفسه. ص 301.

خلاصة

قسمنا هذا الفصل إلى قسمين اعتبرنا أولهما أدبيات وثانيهما وصفاً. وقد أدرجنا في القسم الأول المسمى أدبيات آراء الجاحظ وابن طباطبا والحاتمي، وفي الثاني آراء حازم القرطاجني. حسب ما كشفت عنهُ معالجة كل من هؤلاء النقاد يمكن الذهاب إلى أن الجاحظ اهتم بالجانب الموسيقي للأجزاء المشكلة للبيت حروفاً وألفاظاً ملحاً على ضرورة تباعد مخارج الحروف التي تتشكل منها الكلمات المكونة للشطرين، إذ كلما كانت متباعدة المخارج كانت متلاحمة، وكلما كانت متقاربة، أو متماثلة كان البيت مفككاً. وهذا ما يبرر ربطه بين التلاحم وسهولة الحفظ والإنشاد.

أما ابن طباطبا والحاتمي فقد انصب اهتمامهما أساساً على ما يدعى في النقد الأدبي القديم: التخلص، أي أن معالجتهما لا تطال إلا جزءاً محدداً من القصيدة وهو البيت الذي ينتقل منه إلى غرض آخر (البيت الذي يعد صلة الوصل بين غرضين أو أكثر من قصيدة واحدة). وقد ألحا معاً على أن يكون التخلص لطيفاً، أي أن يتم الانتقال دون أن يشعر القارىء/ السامع به.

كان ذلك مدار انشغال ابن طباطبا والحاتمي، بينما تجاوز القرطاجني هذا التناول الجزئي إلى تناول أعم مما مكنه من تقديم نظرة شاملة عن الكيفية التي ينبغي أن تسلك في بناء القصيدة فصلاً وفصولاً، ولربما كان هذا التقسيم المنهجي وراء الاقتراحات التي صاغها، والتي جعلته ناقداً أصيلاً مرتبطاً بالقديم مطوراً إياه. يمكن أن نصنف وصف حازم القرطاجني لتماسك القصيد إلى:

1 - تماسك الفصل:
أ - أن يكون متماسك النسج.
ب - أن يكون نمط النظم مناسباً للغرض.
جـ - تقديم الأهم فالأهم.
د - أن تكون بين أبياته علاقات اقتضاء: كالسببية والمحاكاة والتفسير... الخ.

2 - تماسك الفصول:
أ - استمرار غرض الفصل السابق في اللاحق.
ب - أن تكون الفصول متصلة العبارة والغرض.
جـ - أن تكون الفصول متصلة الغرض دون العبارة.
د - أن تكون الفصول متصلة العبارة دون الغرض.

3 - العلاقات بين الفصول:
أ - الانتقال من الجزء إلى الكل، أو العكس.
ب - أن يكون رأس الفصل دالاً على بقية الفصل (بحيث تكون الأبيات التي تليه تنمية له...).
جـ - أن يكون آخر الفصل (أو القصيدة) استدلالاً على ما تقدّم منه (منها).

إن تناول القرطاجني المحيط بأجزاء القصيدة هو الذي جعلنا نعتبره أول ناقد عربي - فيما نعلم - يقدم وصفاً مفصلاً لكيفية تماسك النص الشعري - القديم على الأقل - مهتماً بداية القصيدة ونهايتها مروراً بوسطها.

أخيراً نشير إلى أن هناك مسألة تكتسي صبغة هامة، في اعتقادنا، وهي تشبيه النقاد العرب القدامى للقصيدة (النص) بالقصر أو الخيمة (البناء)، وبالكائن الحي، وبالقفل... الخ ويمكن أن نضيف إلى هذا تشبيه المتنبي الشاعر بالحائك... إننا نعتقد أن هذه التشبيهات ليست خاضعة للمصادفة، والدليل على ذلك تردد هذه التشبيهات وأمثالها على ألسنة نقاد عديدين، فهل يمكن أن نستخلص من تلك التشبيهات تصوراً معيناً للشعر (القصيدة: النص؟) لسنا نشك في قيمة مثل هذه الدراسة، بل وفي ضرورتها إذا أخذنا بعين الاعتبار التوجهات الحديثة في علم النص!

الفصل السابع

7 ـ علم التفسير وعلوم القرآن

تمهيد

سنخصص هذا الفصل للبحث في كيفية تماسك النص القرآني، أي كيف تتآخذ الآيات والسور مشكلة بذلك نصاً منسجماً. تأتي ضرورة هذا البحث من كون القرآن بؤرة الاهتمام التي انشدت إليها، قبل أي شيء آخر، أنظار علماء الإسلام وأفهامهم استخراجاً للأصول الشرعية التي تنظم الجماعة الإسلامية مميزة إياها عن بقية الجماعات، وتفسيراً لمعنى منطوقه ومفهومه وصولاً إلى إظهار إعجازه.

على أن ما يهمنا بالذات هو استخراج بعض الوسائل والعلاقات والآليات التي تفطن المفسرون إلى مساهمتها في جعل النص القرآني، آيات وسوراً، كلاً واحداً موحداً رغم اختلاف أوقات نزوله وأسبابه. وسنرى كيف أن هذه الوسائل متعددة غنية. لكن نظراً لاستحالة تتبع السور أجمعها اقتصرنا على سورة البقرة، ليس فقط لأنها أطول سورة في القرآن، بل لأنها حوت مضامين متنوعة عبر عنها بأساليب مختلفة مما يؤهلها ـ في نظرنا ـ لأن تقدم لنا نموذجاً يثير مجمل التساؤلات المتعلقة بالانسجام في النص القرآني.

ورغبة في الإحاطة النسبية بما أنتجه الذين اهتموا بالقرآن من الزاوية التي تهمنا قسمنا هذا الفصل إلى قسمين يدور أولهما حول كتب التفسير، والثاني حول مؤلفات علوم القرآن. وعلى هذا الأساس اعتمدنا المؤلفات التالية:

- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري. **الكشاف عن حقائق التأويل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار الفكر، بيروت. لبنان، ط 1. 1977.
- محمد الرازي فخر الدين. **التفسير الكبير**. دار الفكر بيروت. لبنان. ط 1. 1981.
- بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي. **البرهان في علوم القرآن**. دار الفكر. بيروت. لبنان. ط 3. 1980. (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم).
- جلال الدين السيوطي. **الاتقان في علوم القرآن**. دار الفكر بيروت ـ لبنان. 1979.

- جلال الدين السيوطي. تناسق الدرر في تناسب السور. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط 1 1986 (تحقيق عبدالقادر أحمد عطا).

- محمد الطاهر بن عاشور. تفسير التحرير والتنوير. الدار التونسية. تونس 1984.

والملاحظ أن العصور التي عاش فيها هؤلاء الأئمة متفاوتة متدرجة من القديم إلى الحديث، وذلك رغبة منا في الاطلاع المزدوج على كيفية تفكير القدماء والمحدثين في تماسك النص القرآني وانسجامه.

وقبل الخوض في هذه الكيفية، كما تتجلى في المؤلفات السالفة يجدر بنا التساؤل: متى ظهر الاهتمام بالمناسبة بين الآي والسور؟

في برهان الزركشي مقتطفات[*] تدل على قدم الاهتمام بهذا العلم، وأقدم إشارة وردت منسوبة إلى الإمام أبي عبدالله بن محمد زياد النيسابوري الشافعي المتوفى سنة أربع وعشرين وثلاثمائة، وهي مروية عن أبي الحسن الشهراباني قال «أول من أظهر ببغداد علم المناسبة، ولم نكن سمعناه من غيره، هو الشيخ الإمام أبو بكر النيسابوري، وكان غزير العلم في الشريعة والأدب. وكان يقول على الكرسي إذا قرىء عليه الآية: لم جعلت هذه الآية إلى جنب هذه؟ وما الحكمة في جعل هذه السورة إلى جنب هذه السورة؟ وكان يزري على علماء بغداد لعدم علمهم بالمناسبة»[1]. ثم توالت بعد ذلك التنبيهات إلى أهمية هذا العلم وضرورة الاهتمام به رغم أن بعض المفسرين أهملوه، كما يشير إلى ذلك الزركشي. وفي هذا الشأن قال أبو بكر بن العربي في سراج المريدين: «ارتباط آي القرآن بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة، متسقة المعاني، منتظمة المباني، علم عظيم لم يتعرض له إلا علم واحد عمل فيه سورة البقرة، ثم فتح الله عز وجل لنا فيه، فلما لم نجد له حملة، ورأينا الخلق بأوصاف البطلة ختمنا عليه، وجعلناه بيننا وبين الله، ورددناه إليه»[2]. وقد كان العلماء الباحثون في المناسبة على وعي بإمكان الاعتراض على هذا العلم باعتبار أن القرآن نزل في أوقات وأماكن مختلفة، وعلى هذا

(1) بدر الدين الزركشي. البرهان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ج1. ص36. (دار الفكر. بيروت. لبنان. ط.3. 1980).

(2) المرجع نفسه.

(*) وردت الإشارة نفسها في «الاتقان» للسيوطي، وبما أنه نقلها عن الزركشي فقد اكتفينا بهذا الأخير. (الصفحات 114/108). دار الفكر. بيروت. 1979.

الاعتراض يجيب أحد مشايخ الزركشي[*] قائلاً «قد وهم من قال لا يطلب للآي الكريمة مناسبة، لأنها على حسب الوقائع المتفرقة. وفصل الخطاب أنها على حسب الوقائع تنزيلاً، وعلى حسب الحكمة ترتيباً، فالمصحف كالصحف الكريمة على وفق ما في الكتاب المكنون، مرتبة سوره كلها وآياته بالتوقيف. وحافظ القرآن لو استفتي في أحكام متعددة، أو ناظر فيها، أو أملاها، لذكر آية كل حكم على ما سئل، وإذا رجع إلى التلاوة لم يتل كما أفتى، ولا كما نزل مفرقاً، بل كما أنزل جملة إلى بيت العزة (...) والذي ينبغي في كل آية أن يبحث أول كل شيء عن كونها مكملة لما قبلها، أو مستقلة، ثم المستقلة ما وجه مناسبتها لما قبلها؟ ففي ذلك علم جم، وهكذا في السور يطلب وجه اتصالها بما قبلها وما سيقت له»[3].

تكشف الاستشهادات السالفة عن وعي متقدم بأن القرآن، رغم تفاوت أوقات نزوله، يشكل نصاً واحداً. وهذا ما يعبر عنه عادة بأنه «كالكلمة الواحدة». فلئن كانت المؤلفات التي ضمت هذه الاستشهادات متأخرة عن كتب التفسير فإن المفسرين كانوا يمارسون هذا البحث، أي المناسبة[**]. لنأخذ الزمخشري مثلاً، فهو وإن لم يستخدم كلمة المناسبة قط، فإنه كان يستعمل صيغة استفهامية يعبر ما يتلوها عن وعي بالترابط وكيفيته، من ذلك على سبيل المثال قوله: «فإن قلت: من المأمور بقوله (وبشر) قلت (...). فإن قلت: علام عطف هذا الأمر ولم يسبق أمر ولا نهي يصح عطفه عليه؟ قلت...»[4]. وقد يتم ذلك بصيغة تقريرية كقوله «و(ذلك) إشارة إلى إحياء القتيل، أو إلى جميع ما تقدم من الآيات المعدودة»[5]. إذا كان هذا حال الزمخشري فإن حال الرازي مختلف عنه من جهة وعيه المسبق بأن «أكثر لطائف القرآن مودعة في الترتيبات والروابط»، ومن ثم نجد في تفسيره تنصيصاً على البحث في المناسبة معبراً عنه بصيغتين مطردتين، أولاهما قوله «ذكروا في اتصال هذه الآية بما قبلها وجوهاً...»[6] أو قوله: «في كيفية اتصال هذه الآية بما قبلها وجوه...»[7]، وثانيتهما قوله: «في كيفية النظم وجوه»[8] أو

(3) المرجع نفسه. ص37.

(4) محمود بن عمر الزمخشري. الكشاف. ج1. ص 253. (دار الفكر. بيروت ـ لبنان. ط1. 1981).

(5) المرجع نفسه. ج1. ص 290.

(6) محمد الرازي فخر الدين. التفسير الكبير. ج3. ص255. (دار الفكر. بيروت ـ لبنان. ط1. 1981).

(7) المرجع نفسه. ج4. ص 10.

(8) المرجع نفسه. ج7. ص47.

(*) في الإتقان أنه الشيخ ولي الدين الملوي (انظر ص108، ج2).

(**) انظر ص 189 القسم 7.7 من هذا الفصل.

في كيفية النظم أقوال»(9)، ولم يستعمل قط كلمة المناسبة، طوال تفسيره للبقرة - إلا مرة واحدة، وذلك أثناء تفسيره للآية 275 قائلاً «اعلم أن بين الربا وبين الصدقة مناسبة من جهة التضاد»(10). أما ابن عاشور فلا حاجة إلى الإشارة إلى اهتمامه بالمناسبة ما دام الدافع الأساسي الذي ألف تفسيره استجابة له هو المناسبة.

إلا أن البحث في الترابط والمناسبة ليس عملاً ميكانيكياً من منظور لمفسرين. لذا نجد في تفاسيرهم تنبيهات يمكن أن تعد توجيهات عامة في هذا العلم. يقول الفخر الرازي «اعلم أنه من عادته سبحانه وتعالى، في هذا الكتاب الكريم، أن يخلط هذه الأنواع الثلاثة بعضها بالبعض، أعني علم التوحيد، وعلم الأحكام، وعلم القصص، والمقصود من ذكر القصص إما تقرير دلائل التوحيد، وإما المبالغة في إلزام الأحكام والتكاليف. وهذا الطريق هو الطريق الأحسن، لا إبقاء الإنسان في النوع الواحد، لأنه يوجب الملال، فأما إذا انتقل من نوع من العلوم إلى نوع آخر فكأنه يشرح به الصدر، ويفرح به القلب...»(11).

عن نفس هذا التوجه عبر ابن عاشور، وإن بطريقة حديثة «الانتقال من غرض إلى غرض، في القرآن الكريم، لا تلزم له قوة ارتباط، لأن القرآن ليس كتاب تدريس يرتب بالتبويب وتفريع المسائل بعضها عن بعض. ولكنه كتاب تذكير وموعظة، فهو مجموع ما نزل من الوحي في هذه الأمة، وتشريعها، وموعظتها وتعليمها، فقد يجمع فيه الشيء للشيء من غير لزوم ارتباط وتفرع مناسبة، وربما كفى في ذلك نزول الغرض الثاني عقب الغرض الأول، أو تكون الآية مأموراً بإلحاقها بموضع معين من إحدى سور القرآن (...) ولا يخلو ذلك من مناسبة في المعاني أو في انسجام نظم الكلام...»(12).

في المقدمات السالفة من الدلائل ما يكفي للاقتناع بوعي المفسرين بارتباط آي القرآن بعضها ببعض، بل بحثوا في أنواع المناسبة والعلاقات القائمة بين الآيات من جهة، وبين السور من جهة أخرى. والسؤال المطروح هو كيف أبرز المفسرون العلاقة بين الآيات تدليلاً على تماسك النص القرآني؟ وكيف برهن المصنفون في علوم القرآن على التماسك؟

(9) المرجع نفسه. ج7. ص 90.

(10) المرجع نفسه. ج 7ص 91 -

(11) المرجع نفسه. ج7. ص255.

(12) محمد الطاهر بن عاشور. التحرير والتنوير. ج3. ص 465. (الدار التونسية للنشر. تونس. 1984).

7 - 1 - العطف

7 - 1 - 1 - عطف جملة على جملة:

يشير الزمخشري، أثناء تفسيره للآية الخامسة والعشرين من سورة البقرة، إلى أن قوله تعالى: ﴿**وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات تجري من تحتها الأنهار كلما رزقوا منها من ثمرة رزقاً قالوا هذا الذي رزقنا من قبل**﴾ يوجب طرح سؤال مفاده علام عطف هذا الأمر ولم يسبق أمر ولا نهي يصح عطفه عليه. وفي رأيه أن ليس «الذي اعتمد بالعطف هو الأمر حتى يطلب له كل من أمر أو نهي يعطف عليه، إنما المعتمد بالعطف هو جملة وصف ثواب المؤمنين، فهي معطوفة على جملة وصف عقاب الكافرين (...) وذلك أن تقول هو معطوف على قوله ﴿**فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين**﴾»(13). يفهم من كلام الزمخشري أن العطف سوغته الجهة الجامعة بين محتوى الوصفين وهي التضاد، فالأول عقاب الكافرين، والثاني ثواب المؤمنين.

وفي تفسير الآية نفسها يقول ابن عاشور «وجعل جملة «وبشر» معطوفة على مجموع الجمل المسوقة لبيان وصف عقاب الكافرين، يعني جميع الذي فصل في قوله تعالى: ﴿**وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا**﴾ إلى قوله: ﴿**أعدت للكافرين**﴾، فعطفت مجموع أخبار عن ثواب المؤمنين على مجموع أخبار عن عقاب الكافرين والمناسبة واضحة مسوغة لعطف المجموع على المجموع، وليس هو عطفاً لجملة معينة على جملة معينة الذي يطلب معه التناسب بين الجملتين في الخبرية والإنشائية (...) وجعل السيد الجرجاني لهذا النوع من العطف لقب عطف القصة على القصة، لأن المعطوف ليس جملة على جملة بل طائفة من الجمل على طائفة أخرى»(14). نجد هذا نفس رأي

(13) سورة البقرة. الآية 24.

(14) التحرير والتنوير. ابن عاشور. ج1. ص357.

الزمخشري معبراً عنه، إلا أن هناك إضافة تكمن في أن المعطوف عليه لا يقف عند قوله «فاتقوا»، وإنما يتجاوزه إلى مجمـوع الأخبار الـواردة في الآيتين 23 و24 عن عقاب الكافرين الناشىء - في اصطلاح ابن عاشور - عن التحدي والعجز عن رفعه مما ترتب عنه العقاب الشديد. وقد عزز رأيه برأي السيد الجرجاني متبنياً مصطلحه «عطف القصة على القصة».

يمكن أن تقدم مثالاً آخر لعطف القصة على القصة لدى ابن عاشـور من أجل إبراز تتبعه لهذا النوع من العطف واهتمامه به. في تفسيره للآية 34 ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين﴾ يذهب إلى أن هذه الآية معطوفة على آية تفصلها عنها ثلاث آيات، وهي قوله تعالى: ﴿وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة...﴾ قال «وإعادة إذ بعد حرف العطف المغني عن إعادة ظرفه تنبيه على أن الجملة مقصودة بذاتها لأنها متميزة بهذه القصة العجيبة فجاءت على أسلوب يؤذن بالاستقلال والاهتمام، ولأجل هذه المراعاة لم يؤت بهذه القصة معطوفة بفاء التفريع». فالذي سوغ العطف رغم كون القصتين مستقلتين هو أن الطرفين المتمحور حولهما الخطاب متماثلان: الملائكة وآدم. ففي القصة الأولى إظهار لعلوّ درجته عند الله بعد «احتجاج» الملائكة على استخلافه في الأرض، وفي الثانية تزكية لسمو درجته عنده تعالى مما استوجب سجود الملائكة له بأمر منه تعالى، لكن إبليس رفض السجود، فالقصتان معاً مشتركتان في:

- وحدة المخاطب.
- الاحتجاج/ التسليم بأمر الله.
- الاحتجاج/ التسليم، العصيان.

ورغم أن ابن عاشور لم يفصل قوله على هذا النحو، إلا أن إشارته إلى أن العطف [...] «عطف قصة على قصة» يضمر هذا الذي أشرنا إليه.

1 - 2 - تعدد المعطوف عليه

إن اللافت للانتباه في دراسة المفسرين لكيفية ارتباط الآي، أو ارتباط العناصر [المـ]ـكونة لنفس الآية بواسطة العطف، هو تعدّد ما يعطف عليه. على أن تعدد المعطوف [...] يخضع لإمكانية العطف، ثم تبرير المعطوف عليه في حالة تعدده. نضرب لهذا

المرجع نفسه. ج1. ص 420.

المظهر مثالين، أحدهما من تفسير الزمخشري والثاني من تفسير الرازي.

قال تعالى: ﴿إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون﴾[16]. يفترض الزمخشري سائلاً يسأل عم عطف «وبث فيها...»، أعلى «أنزل» أم على «أحيا؟» يجيب باحتمالين ظاهر وجائز. أما الظاهر فهو عطفه على «أنزل». وعلى هذا النحو يكون داخلاً «تحت حكم الصلة لأن قوله - فأحيى به الأرض - عطف على «أنزل» فاتصل به وصارا جميعاً كالشيء الواحد، فكأنه قال: وما أنزل في الأرض من ماء وبث فيها من دابة»[17]. أما الجائز فهو عطفه على قوله «أحيى» على معنى: فأحيى بالمطر الأرض وبث فيها من كل دابة «لأنهم ينمون بالخصب ويعيشون بالحياء»[18]. الواقع أن العطفين معاً جائزان لأن البنية المنطقية التي تحكمهما متماثلة، وهي بنية السبب والنتيجة - وهذا ما قصد إليه الزمخشري في تخريجه ذاك - وخاصة بين الفعلين «أنزل فأحيى»، ولذا دخلت الفاء على أحيى ولم تدخل على «بث». فالإحياء نتيجة مترتبة عن نزول الماء. ويمكن أن تقوى هذه العلاقة السببية، إذا اعتبرنا سلسلة النتائج التي ترتبت عن إنزال الماء، بين بث وأنزل عبر الوسيط أحيى، لأنه شرط ضروري لقيام الحياة على الأرض.

في نفس القسيم نقدم مثالاً من تفسير الفخر الرازي لقوله تعالى: ﴿وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمناً واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتي للطائفين والعاكفين والركع السجود﴾[19]. يشير الرازي إلى أن ما عطف عليه «واتخذوا» فيه ثلاثة أقوال» (الأول) أنه عطف على قوله ﴿اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأني فضلتكم على العالمين. واتخذوا﴾ أنه عطف على قوله ﴿إني جاعلك للناس إماماً﴾ والمعنى أنه لما ابتلاه بكلمات وأتمهن، قال له جزاء لما فعله من ذلك ﴿إني جاعلك للناس إماماً﴾ وقال ﴿اتخذوا...﴾ ويجوز أن يكون أمر به ولده، إلا أنه تعالى أضمر قوله «وقال» (...) (الثالث) أن هذا أمر من الله تعالى لأمة محمد ﷺ أن يتخذوا من مقام إبراهيم مصلى، وهو كلام اعتراض في خلال ذكر قصة إبراهيم عليه السلام،

(16) سورة البقرة. الآية 164.
(17) الكشاف للزمخشري. ج1. ص 325.
(18) المرجع نفسه. ج1. ص 325.
(19) سورة البقرة. آية 125.

وكأن وجهه ﴿وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمناً واتخذوا﴾ أنتم من مقام إبراهيم مصلى، والتقدير أنا لما شرفناه ووصفناه بكونه مثابة للناس وأمناً فاتخذوه أنتم قبلة لأنفسكم..»[20].

نلاحظ في الاحتمالات الثلاثة السابقة أن الأول منها هو المعتمد على ما ورد في آية سابقة، أي أن العطف تم اعتماداً على ما تقدم في النص، وهو الآية 122، إذ في هذه الآية أمر بالذكر يسوغ عطف أمر على آخر ولو كانت المسافة بينهما بعيدة، وفي هذه الحالة يكون الخطاب بالفعلين موجهاً إلى بني إسرائيل. أما الاحتمالان الباقيان في عطف (واتخذوا) فمرتكزان إلى المقام واحتمالات ما يوحي به، ومن ثم يتعدد المخاطب بالأمر. ففي الحالة الأولى التي يعد فيها (واتخذوا) جزاء لإبراهيم على طاعته والتزامه بتنفيذ الأوامر الإلهية يكون المخاطب هو ولد إبراهيم بناء على أن القصة متمحورة حوله، وفي الثانية يكون (واتخذوا...) خطاباً موجهاً إلى أمة محمد عليه الصلاة والسلام، ومن ثم يعد اعتراضاً انْجَرَّ إليه الكلام تشريفاً لإبراهيم والمسلمين معاً.

7 - 1 - 3 ـ العطف السببي

تعرض الرازي لهذا النوع من العطف عند تفسيره للآية 35 ﴿وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما...﴾، فقد عطف الأكل هنا على السكن بالواو، بينما عطف الأكل في سورة الأعراف على الدخول بالفاء، وقد دفعه هذا الفرق إلى صياغة قاعدة في العطف السببي، وذلك قوله «كل فعل عطف عليه شيء، وكان الفعل بمنزلة الشرط، وكان ذلك الشيء بمنزلة الجزاء عطف الثاني على الأول بالفاء دون الواو كقوله تعالى: ﴿وإذ قلنا ادخلوا.. فكلوا..﴾ نعطف كلوا على ادخلوا بالفاء لما كان وجود الأكل منها متعلقاً بدخولها (...) فالدخول موصل إلى الأكل، والأكل متعلق وجوده بوجوده، [في حين أن] الأكل لا يختص وجوده بوجوده [أي السكن] (...) فلما لم يتعلق الثاني بالأول تعلق الجزاء بالشرط وجب العطف بالواو دون الفاء»[21]. يستفاد من هذا أن الرازي يفرق بين العطف السببي الذي يتم بالفاء (وهو السببي حقاً)، وبين العطف بالواو دون أن يكون سببياً، فرغم أن الواقعة في السورتين معاً هي هي إلا أنها في البقرة معطوفة بالواو، وفي الأعراف بالفاء، والذي رشح الثاني للسببية هو ورود الفعل الثاني معطوفاً بالفاء.

إذا كانت السببية هنا مقواة بتجاور الفعلين وترتب أحدهما عن الآخر، فإن المثال

(20) محمد الرازي فخر الدين. مرجع مذكور. ج4. ص52.
(21) المرجع نفسه. ج3. ص4.

الذي تقدمه لابن عاشور ليس كذلك. أثناء تفسيره للآية 79 ﴿فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله...﴾ يعلق قائلاً «الفاء للترتيب والتسبب فيكون ما بعدها مترتباً على ما قبلها، والظاهر أن ما بعدها مترتب على قوله ﴿وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون﴾ (آ 75) الدال على وقوع تحريف منهم عن عمد فرتب عليه الإخبار باستحقاقهم سوء الحالة»[22]. إن البنية الشكلية للآيتين خالية من المؤشرات الشرطية (إذا... ف... أو إن... فكذا...)، ومع ذلك فإن ابن عاشور كشف عن وجود هذا المعنى في العلاقة بين الآيتين، وذلك أن عذابهم مترتب عن تحريفهم كلام الله عن مواضعه. ومن ثمّ نرى أن الآيتين، رغم تباعدهما، مترابطتان أشد ما يكون الترابط.

7 - 2 ـ الإحالة

لا يخفى الدور الذي تقوم به الإحالة، ضميرية كانت أو إشارية، في ربط أجزاء خطاب معين. وبهذا الدور اهتم المفسرون، إلا أن تناولهم يتميز بالانتباه إلى احتمال تعدد ما يحيل إليه الضمير وما يشير إليه اسم الإشارة.

7 - 2 - 1 ـ الضمائر

7 - 2 - 1 - 1 ـ إحالة الضمير وتعدد المحال إليه

قال تعالى: (﴿واستعينوا بالصبر والصلاة، وإنها لكبيرة إلا على الخاشعين﴾. (آ45) يشير الزمخشري إلى أن «الضمير للصلاة أو للاستعانة، يجوز أن يكون لجميع الأمور التي أمر بها بنو إسرائيل ونهوا عنها من قوله ﴿اذكروا نعمتي﴾ إلى ﴿واستعينوا﴾»[23]. نحن هنا أمام ثلاث إمكانات، الأولى عود الضمير إلى «الصلاة» وهي أقرب من الاستعانة، والثانية عوده إلى الاستعانة، وفي كلتا الحالتين هناك تطابق بين الضمير «ها» وبين المحال إليه إفراداً وتأنيثاً، مع كون الإحالة داخل نفس الآية. أما في الإمكان الثالث فإن الضمير «ها» يحيل إلى خطاب سابق يستغرق خمس آيات يتضمن الأمور التالية: ذكر النعمة، الوفاء بالعهد، رهبة الله، الإيمان برسالة محمد، ألا يشتروا بآيات الله ثمناً قليلاً، تقوى الله، ألا يلبسوا الحق بالباطل، إقام الصلاة، إيتاء الزكاة،

(22) ابن عاشور. مرجع مذكور. ج1. ص575.
(23) الزمخشري. مرجع مذكور. ج1. ص278.

سلوك سبيل البر، وهي كما نرى تتراوح بين الأوامر والنواهي، وقد جاء بعضها متداخلاً مع بعض. يتحصل من تحليل الزمخشري أن إحالة الضمير نوعان: إحالة إلى عنصر

متقدم وإحالة إلى خطاب سابق.

تخريجاً للمحال إليه بالضمير المستتر في الفعل «ليحكم» في قوله تعالى: (﴿كان الناس أمة واحدة فبعث الله النبيين مبشرين ومنذرين وأنزل معهم الكتاب بالحق ليحكم بين الناس فيما اختلفوا فيه...﴾ آ 213) يقول الرازي «فاعلم إن قوله (ليحكم) فعل لا بد من استناده إلى شيء تقدم ذكره، وقد تقدم ذكر أمور ثلاثة، فأقربها إلى هذا اللفظ: الكتاب، ثم النبيون، ثم الله، فلا جرم ان كان إضمار كل واحد منها صحيحاً، فيكون المعنى: ليحكم الله، أو النبي المنزل، أو الكتاب، ثم إن كل واحد من هذه الاحتمالات تخصص بوجه ترجيح، أما الكتاب فلأنه أقرب المذكورات، وأما الله فلأنه سبحانه هو الحاكم في الحقيقة، لا الكتاب، وأما النبي فهو المظهر، فلا يبعد أن يقال: حمله على الكتاب اولى، أقصى ما في الباب أن يقال: الحاكم هو الله، فإسناد الحكم إلى الكتاب مجاز إلا أن تقول: هذا المجاز يحسن تحمله لوجهين (أحدهما) أنه مجاز مشهور، يقال: حكم الكتاب بكذا، وقضى كتاب الله بكذا، (...) وإذا جاز أن يكون هدى وشفاء جاز أن يكون حاكماً، قال تعالى: ﴿إن هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم﴾ (والثاني) أنه يفيد تفخيم شان القرآن وتعظيم حاله»[24]. نلاحظ أن تعدد الإحالة مبرر لدى الرازي بقرينتين: إحداهما نحوية وهي عود الضمير على الأقرب، والثانية بلاغية تعتمد على لعبة الحقيقة والمجاز، فإذا عاد الضمير المستتر على الله كانت الإحالة حقيقية لأن بعث النبيين وإنزال الكتب أفعال صادرة منه، وإذا تمت الإحالة إلى الكتاب كان الإسناد مجازياً بحكم الاستعمال المتعارف عليه. والحقيقة أن الذي جعل إحالة الضمير المستتر متعددة هو ورود الفعل حراً غير مقيد بأية قرينة، على عكس الأفعال الأخرى. فالفعل بعث أسند إلى فاعل صريح هو الله، كما أن الفعل أنزل لا يحتمل تعدد المحال إليه لأنه عقب بجار ومجرور يتضمن ضميراً محيلاً إلى النبيين مما يجعل الإحالة بضميرين إلى نفس العنصر (الله) مستحيلة.

للتدليل على أن الاهتمام بتعدد المحال إليه مشترك بين المفسرين الثلاثة نورد تحليل ابن عاشور للآية 146، قال تعالى: (﴿الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم. وإن فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون﴾). يرى ابن عاشور أن هناك ثلاثة احتمالات لما يعود إليه الضمير المنصوب في (يعرفونه): «إما أنه عائد إلى الرسول وإن

(24) الفخر الرازي. المرجع السابق. ج6. ص 15.

لم يسبق ذكر لمعاد مناسب لضمير الغيبة، لكنه قد علم من الكلام السابق وتكرر فيه من قوله (﴿وما جعلنا القبلة التي كنت عليها إلا لنعلم من يتبع الرسول...﴾ آ 143)، وقوله: (﴿قد نرى تقلب وجهك في السماء...﴾ آ 144)، وقوله: (﴿فلنولينك قبلة ترضاها﴾) وقوله: (﴿فول وجهك شطر المسجد الحرام﴾ آ 144)، فالإتيان بالضمير بطريقة الغيبة من الالتفات، وهو على تقدير مضاف، أي يعرفون صدقه، وإما أن يعود إلى الحق في قوله السابق «ليكتمون الحق» فيشمل رسالة الرسول وجميع ما جاء به، وإما إلي العلم في قوله (﴿من بعد ما جاءك من العلم﴾ آ 145)»[25]. واضح من هذه الاحتمالات أن الضمير يحيل إلى سابق مذكور صراحة، فإذا جعل الضمير محيلاً إلى الرسول فقد جاء ظاهراً مرة واحدة في الآية 143، ومستمراً، في الآيات اللاحقة، بضمير الخطاب المتصل، والضمير في هذه الحالة محيل إلى عنصر فقط. وإذا كان محيلاً إلى الحق يصبح عنصراً محيلاً إلى خطاب. وهكذا تكون الضمائر، حسب المفسرين، محيلة إحالة مزدوجة، مرة إلى عنصر واحد في خطاب سابق، ومرة أخرى إلى خطاب بأتمه، وهذا ما يمثله الرسم التالي:

اسم ← ض
خطاب ← ض

بناء عليه فإن الضمير، كما يبرز ذلك من خلال تخريجات المفسرين، يساهم بشكل فعال في اتساق الخطاب القرآني. وإذا كان العطف، كما رأينا، يقوي الصلة بين الآيات، أو بين الجمل داخل نفس الآية. فإن الضمائر، خاصة منها ضمائر الغيبة، تقوم بوظيفتين: استحضار عنصر متقدم في خطاب سابق، أو استحضار مجموع خطاب سابق، في خطاب لاحق.

غير أن تعامل المفسرين مع إحالة الضمائر لا يحكمه دوماً تعدد المحال إليه، بل نجد اهتماماً بأحادية الإحالة أيضاً. وكمثال على ذلك الآية 84 ﴿وإذ أخذنا ميثاقكم لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم، ثم أقررتم وأنتم تشهدون﴾ يقول ابن عاشور «الضميران في (أقررتم) و(وأنتم تشهدون) راجعان لما رجع له ضمير (ميثاقكم) وما بعده، لتكون الضمائر على سنن واحد في النظم»[26]. أو قوله في تفسير الآية 61 ﴿قل من كان عدواً لجبريل فإنه نزله على قلبك بإذن الله مصدقاً لما بين يديه وهدى وبشرى للمؤمنين﴾ «الضمير المنصوب (بنزله) عائد للقرآن لأنه تقدم في قوله: ﴿وإذا قيل لهم

(25) ابن عاشور. المرجع السابق. ج2. ص39.
(26) المرجع نفسه. ج1. ص 586.

آمنوا بما أنزل الله﴾، وإما لأن الفعل لا يصلح إلا له»[27]. معنى هذا أن الضمير ليس دائماً متعدد الإحالة، أي أنه يصرف إلى عنصر معين لسبب يفرضه نظم الكلام، أو لكون الضمير لا يصلح إلا لذلك العنصر، لا لغيره.

وأخيراً نورد مثالاً عن صرف الضمير إلى عنصر معين وكيف يساهم ذلك في تفكيك النظم. تفسيراً للآية 45 **﴿واستعينوا بالصبر والصلاة وإنها لكبيرة إلا على الخاشعين...﴾** قال الرازي «واختلفوا في المخاطبين بقوله سبحانه وتعالى (واستعينوا...) فقال قوم: هم المؤمنون بالرسول، قال لأن من ينكر الصلاة أصلاً والصبر على دين محمد ﷺ لا يكاد يقال له استعن بالصبر والصلاة، فلا جرم وجب صرفه إلى من صدق بمحمد ﷺ، ولا يمتنع أن يكون الخطاب أولاً من بني إسرائيل ثم يقع بعد ذلك خطاباً للمؤمنين بمحمد ﷺ، والأقرب أن المخاطبين هم بنو إسرائيل لأن صرف الخطاب إلى غيرهم يوجب تفكيك النظم»[28]. جلي أن الرازي، في إرجاعه الضمير إلى بني إسرائيل، اعتمد على موقع الآية من الآيات السابقة، باعتبار أن الخطاب فيها موجه إلى بني إسرائيل دون غيرهم. أما الذي أرجعه إلى المؤمنين فقد اعتمد معرفته للعالم، ذلك أن الأحق بهذا الخطاب هم المؤمنون بدين محمد، أما اليهود فلا يعقل أن يخاطبوا بالصبر والصلاة وهم كافرون. والرازي لا ينكر الصلاة عند اليهود، ولكن صلاتهم مختلفة كيفاً عن صلاة المسلمين، إلا أن الأهم في نظره الاحتفاظ بقوة نظم الآية بدل تفككه.

7 - 2 - 2 ـ الإشارة

اهتم المفسرون بأسماء الإشارة إلى البعيد «ذلك، أولئك، تلك»، لكن تناولهم لها متنوع يتراوح بين تعدد المشار إليه وبين الإشارة إلى خطاب وعدم التطابق بين اسم الإشارة والمشار إليه.

7 - 2 - 2 - 1 ـ تعدد المشار إليه

يفسر الزمخشري الإشارة الواردة في الآية 74 **﴿ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة﴾** قائلاً «(ذلك) إشارة إلى إحياء القتيل أو إلى جميع ما تقدم من الآيات المعدودة»[29]. نحن هنا أمام نفس المظهر السابق في الإحالة الضميرية، أي تعدد

(27) المرجع نفسه. ج1. ص 621.

(28) الفخر الرازي. مرجع سابق. ج3. ص51.

(29) الزمخشري. المرجع نفسه. ج1. ص 290.

(أو على الأقل ازدواج) المشار إليه. ونلاحظ أن الاحتمالين مختلفان، إذ في الإشارة إلى «القتيل» نكون أمام إحالة عنصر إلى عنصر، وفي الإشارة إلى «الآيات المعدودة» سبع آيات تتمحور حول ذبح البقرة من الآية 67 إلى الآية 73 ـ نحن أمام الإحالة إلى خطاب مكون من عدة آيات. ورغم أن المفسرين لم يفرقوا بين النوعين، فإن هذا لا يمس المبدأ العام الثاوي خلف الإشارة وهو جعل الخطاب متماسكاً من خلال استحضار عنصر متقدم أو خطاب بأكمله. ولعل فكرة الاستحضار لم تكن غائبة عن المفسرين خاصة منهم الزمخشري الذي نص على ذلك، وإن في سياق آخر، بقوله «وقوله **﴿ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض﴾** استحضار لقوله لهم **﴿إني أعلم ما لا تعلمون﴾**، إلا أنه جاء على وجه أبسط من ذلك وأشرح»[30]. أما الرازي وابن عاشور فقد تجلى وعيهما بفكرة الاستحضار في تنصيصهما على وظيفة التكرير، وهذا ما سنراه في القسم المخصص للتكرير.

بالنسبة للرازي ـ في الإشارة ـ يمكن أن نستدل بتفسيره للآية 176، قوله تعالى: **﴿ذلك بأن الله نزل الكتاب بالحق، وإن الذين اختلفوا في الكتاب لفي شقاق بعيد﴾**، قال: «واختلفوا في أن قوله (ذلك) إشارة إلى ماذا؟ فذكروا وجهين (الأول) أن ذلك إشارة إلى ما تقدم من الوعيد. لأنه تعالى لما حكم على الذين يكتمون البينات بالوعيد الشديد، بين أن ذلك الوعيد على ذلك الكتمان إنما كان لأن الله نزل الكتاب بالحق في صفة محمد ﷺ (...) (الثاني) أن (ذلك) إشارة إلى ما يفعلونه من جراءتهم على الله في مخالفتهم أمر الله وكتمانهم ما أنزل الله، فبين تعالى أن ذلك إنما هو من أجل أن الله نزل الكتاب بالحق...»[31]. الواقع أن في الآيتين المتقدمتين على هذه (الآيتان 174 ـ 175) ما يعزز هذين الاحتمالين، لذا نلاحظ أن الرازي لا يرجح احتمالاً على آخر مكتفياً بإيرادهما منسوبين إلى الغائب (اختلفوا، ذكروا)، وربما كان ما صنعه من ترجيح أحدهما هو ورودهما معاً، ولقد تمت الإحالة فيهما معاً إلى خطابين، وليس إلى عنصر وخطاب.

على أن لابن عاشور رأياً آخر في الإشارة الواردة في هذه الآية قال: «جيء باسم الإشارة لربط الكلام اللاحق بالسابق على طريقة العرب في أمثاله إذا طال الفصل بين الشيء وما ارتبط به من حكم أو علة أو نحوهما (...) والكلام السابق الأظهر أنه قوله «فما أصبرهم على النار»، والمعنى أنهم استحقوا العذاب على كتمانهم، بسبب أن الله

(30) المرجع نفسه. ج1. ص273.

(31) الفخر الرازي. المرجع السابق. ج5. ص25.

انزل الكتاب بالحق، فكتمانهم شيئاً من الكتاب كتمان للحق، وذلك فساد وتغيير لمراد الله»[32]. يفهم من كلام ابن عاشور أن الإشارة تمت إلى أقرب شيء إليها وهو التعجب الذي ختمت به الآية 175، لكن الأهم، في اعتقادنا، هو إشارته الصريحة إلى وظيفة الإشارة من حيث تماسك الخطاب، حتى إن القارىء يفهم من ملاحظته هذه أن هذا النوع الذي تفتتح به آية ما، مفصولة عن آيات سابقة ترتبط بها، تنحصر مهمته في ربط كلام بكلام، لا غير. ومن ثم لم يهتم بتعدد ما يشير إليه «ذلك».

ربما كان ابن عاشور المفسر الوحيد (!) الذي التفت إلى نوع آخر من الإشارة هو المسمى لدى هاليداي ورقية حسن بالإحالة المقامية، أي أن العنصر المحال إليه يكون حاضراً في الخطاب بالقوة، وليس بالفعل. قال تعالى: ﴿ألم ذلك الكتاب...﴾ وقد فسر ابن عاشور هذه الإشارة بقوله «وعلى الأظهر تكون الإشارة إلى القرآن المعروف لديهم يومئذ، واسم الإشارة مبتدأ، والكتاب بدل وخبره ما بعده...»[33]. إن استخلاص ابن عاشور لما يشير إليه «ذلك» معتمد على قرينتين: نحوية وهي اعتبار الكتاب بدلاً من اسم الإشارة (والكتاب اسم من أسماء القرآن)، وتداولية تجسدها إشارته إلى أن المشار إليه «معروف لديهم يومئذ»، إذ المشار إليه حاضر في أذهان المخاطبين، أي معرفتهم للعالم، رغم غيابه في الخطاب تصريحاً.

من بين الأمور التي تعرض لها الزمخشري، فيما يخص الإشارة، مسألة عدم التطابق بين المشير والمشار إليه، قال: «فإن قلت: لم قيل (تلك أمانيهم) وقولهم ولن يدخل الجنة...» أمنية واحدة؟ قلت: أشير هنا إلى الأماني المذكورة، وهو أمنيتهم ألا ينزل على المؤمنين خير من ربهم، وأمنيتهم أن يردوهم كفاراً، وأمنيتهم أن لا يدخل الجنة غيرهم: أي تلك الأماني الباطلة أمانيهم»[34]. إن الذي جعل طرح السؤال مشروعاً هو التباعد بين الآيات التي وردت فيها الأماني التي ذكرها الزمخشري، فالأمنية الأولى وردت في الآية 105، ووردت الثانية في الآية 109، بينما وردت الأمنية الأخيرة في الآية 111، بينما ورد اسم الإشارة في آية مستقلة بذاتها ﴿وقالوا لن يدخل الجنة إلا من كان هوداً أو نصارى، تلك أمانيهم...﴾ بحيث إذا حصر البحث عن المشار إليه في هذه الآية وحدها حصل عدم التطابق بين الإشارة التي جاءت بصيغة الجمع المؤنث وبين المشار إليه المفرد. لذا لجأ الزمخشري إلى تعداد بقية الأمنيات السابقة. على أن الذي وجه

(32) ابن عاشور. مرجع مذكور. ج2. ص 126.
(33) المرجع نفسه. ج1. ص 219.
(34) الزمخشري. مرجع مذكور. ج1. ص304.

الزمخشري إلى هذا التخريج هو الاسم البدل «أمانيهم» الذي حدد اسم الإشارة وجعله جمعاً.

7 - 3 ـ التكرير

إن اللافت للانتباه في تعامل المفسرين مع التكرير هو أنهم لم يكتفوا بتتبعه كوسيلة بها ترتبط أجزاء الخطاب بعضها ببعض بل اعتنوا إضافة إلى ذلك بدلالته. قال تعالى: (﴿يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأني فضلتكم على العالمين﴾ آ47)، يعلق الرازي قائلاً «اعلم أنه تعالى إنما أعاد هذا الكلام مرة أخرى توكيداً للحجة عليهم، وتحذيراً من ترك اتباع محمد ﷺ، ثم قرنه بالوعيد، وهو قوله ﴿واتقوا يوماً لا تجزي نفس عن نفس شيئاً﴾»[35]. تعتبر الآية تكريراً جزئياً لآية سابقة (آ 40)، فبالإضافة إلى مساهمة هذا التكرير في تماسك الخطاب فإنه يؤدي وظيفة أخرى هي: توكيد الحجة، وتحذير بني إسرائيل، وهي وظيفة غير موجودة في النص، ذلك أن كل ما يستفاد من هذه الآية هو كونها تذكيراً لهم، ولكن السياق الذي وردت فيه، ما تقدمها من أوامر ونواه، وما لحقها من تذكير بنعم أخرى...، أما وظيفة التحذير فهي مستفادة من الآية اللاحقة لها مباشرة.

لكنا نجد وظيفة التكرير، في الآية نفسها، مختلفة لدى ابن عاشور. قال: «أعيد خطاب بني إسرائيل بطريق النداء مماثلاً لما وقع في خطابهم الأول لقصد التكرير للاهتمام بهذا الخطاب وما يترتب عليه (...) فللتكرير هنا نكتة جمع الكلامين بعد تفريقهما ونكتة التعداد لما فيه إجمال معنى النعمة»[36]. إن في هذا تنصيصاً على الوظيفة المزدوجة التي يقوم بها التكرير وهي الربط أولاً (الجمع بين الكلامين)، والثانية الوظيفة التداولية المعبر عنها هنا بالاهتمام بالخطاب، أي لفت أسماع المتلقين إلى أن لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها، ينضاف إلى هذا أن افتتاح الخطاب على هذا النحو الإجمالي يمنح إمكانية التفصيل نعمة نعمة.

في السياق نفسه نقدم تفسير ابن عاشور للآيتين 38 و39 قال «كررت جملة» قلنا اهبطوا فاحتمل تكريرها أن يكون لأجل ربط النظم في الآية القرآنية من غير أن تكون دالة على تكرير معناها في الكلام الذي خوطب به آدم، فيكون هذا التكرير لمجرد اتصال ما تعلق بمدلول «قلنا اهبطوا» وذلك قوله ﴿بعضكم لبعض عدو﴾ وقوله ﴿فإما يأتينكم مني هدى﴾ إذ قد فصل بين هذين المتعلقين ما اعترض بينهما من قوله ﴿فتلقى آدم من ربه﴾،

(35) الفخر الرازي. ج3. ص55.
(36) ابن عاشور. المرجع السابق. ج1. ص 482.

فإنه لو عقب ذلك بقوله «فإما يأتينكم مني هدى»، لم يرتبط كمال الارتباط. ولتوهم السامع أنه خطاب للمؤمنين على عادة القرآن في التفنن، فلدفع ذلك أعيد قوله «قلنا اهبطوا»، **فهو قول واحد كرر مرتين لربط الكلام**، ولذلك لم يعطف «قلنا» لأن بينهما شبه كمال الاتصال...»(37). في هذا التفسير تتجلى وظيفة الربط أساساً، إلا أنه حكمته - التكرير - مقتضيات تداولية عبر عنها ابن عاشور «بتوهم السامع أنه خطاب للمؤمنين»، إضافة إلى مقتضى خطابي صرف متعلق بتماسك الخطاب وهو اعتراض كلام بين قولين، وقد جاء التكرير لوصل ما انقطع بينهما.

7-4 - موضوع الخطاب

نقصد بموضوع الخطاب بنية دلالية تصب فيها مجموعة من الآيات بتضافر مستمر عبر متواليات قد تطول أو تقصر حسب ما يتطلبه الخطاب من إيجاز أو إطناب، أو شرح وتمطيط... الخ، لكن ينبغي التنبيه إلى أن المفسرين لم يشيروا إلى وجود «موضوع خطابي» بهذه الصيغة، ولكن تحليلاتهم وتفسيراتهم تكشف عن وجود مثل هذا المفهوم في أذهانهم وهم يمارسون التفسير، فللتدليل على أن المفسرين كانوا على وعي بانتظام الخطاب في موضوعات نقدم بعض المقتطفات التي تشهد على ذلك، يقول الرازي «اعلم أنه سبحانه وتعالى لما تكلم في دلائل التوحيد والنبوة والمعاد إلى هذا الموضع [أي الآية 27] فمن هذا الموضع [الآية 28] إلى قوله ﴿يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم﴾ آ 40) [أخذ] في شرح النعم التي عمت جميع المكلفين وهي أربعة...»(38)، وهذا يعني أن الرازي كان يتصور النص القرآني - على الأقل سورة البقرة - موضوعات خطابية مرتبة بطريقة مقصودة، فمن هذا النص يمكن استخراج موضوعين خطابيين، تتمحور حول الأول الآيات 1 إلى 27 وهو «دلائل التوحيد والنبوة والمعاد»، وحول الثاني الآيات 28 إلى 39 وهو «النعم العامة لسائر المكلفين. بل إن الرازي يلح - من خلال تذكيره المستمر - على أن الآيات منظمة في مواضيع خطابية حين ينتهي من تفسير ما تعلق بهذا الموضوع أو ذاك مشيراً إلى الموضوع اللاحق «**اعلم أنه سبحانه وتعالى لما أقام دلائل التوحيد والنبوة والمعاد أولاً، ثم عقبها بذكر الإنعامات العامة لكل البشر، عقبها بذكر الإنعامات الخاصة على أسلاف اليهود** (...) وإذ قد حققنا هذه المقدمة فلنتكلم الآن في التفسير بعون الله»(39). إن الجمل التي ميزناها بالحبر الحالك تشهد بما لا يدع مجالاً

(37) المرجع نفسه. ج1. ص 440.
(38) الفخر الرازي. مج1. ج2. ص 163.
(39) المرجع نفسه. مج2. ج3. ص30.

للشك، في نظرنا، أن الرازي واع تماماً بأن النص القرآني، من حيث التنظيم، يسير وفق موضوعات خطابية، أي أن غياب التنصيص على المفهوم لا يعني عدم توظيفه، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مدلول «المقدمات» لدى القدماء.

إذا كان هذا حال الرازي فإن ابن عاشور لا يكاد يخرج من هذه القاعدة. قدم هذا العالم سورة البقرة قائلاً «هذه السورة مترامية أطرافها، وأساليبها ذات أفنان (...) ومعظم أغراضها ينقسم إلى قسمين: قسم يثبت سمو هذا الدين على ما سبقه وعلو هديه وأصول تطهيره النفوس، وقسم يبين شرائع هذا الدين لأتباعه وإصلاح مجتمعهم»(40). فابن عاشور، قبل الشروع في التفسير يقدم السورة على شكل موضوعين عامين جداً تتمحور حولهما، لكنه لا يقف عند هذا الحد، بل يشير، كلما دعت الحاجة إلى ذلك، إلى الموضوعات الصغرى التي تندرج ضمن موضوع عام، مثال ذلك قوله قبل الشروع في تفسير الآية 40 «انتقال من موعظة المشركين إلى موعظة الكافرين من أهل الكتاب، وبذلك تتم موعظة الفرق المتقدم ذكرها...»(41).

7-4-1 - تنظيم الخطاب

يمكن أن نتكئ أساساً على منظور الرازي بهذا الخصوص، الذي يرى أن الخطاب القرآني تحكمه علاقة العام/ الخاص كموضوعات. وقد تبدى لنا هذا جلياً في تفسيره لسورة البقرة التي يمكن أن نحصر موضوعاتها على النحو التالي:

1 - الكلام في التوحيد والنبوة والمعاد.
2 - النعم العامة لسائر البشر.
3 - النعم الخاصة ببني إسرائيل:
أ - النعم الخاصة بأسلاف اليهود.
ب - قبائح أفعال اليهود مع الرسول ﷺ.
4 - قبائح أفعال اليهود والنصارى والمشركين.
5 - أحوال إبراهيم.
6 - الأحكام.

نلاحظ من خلال هذا التقسيم أن الخطاب القرآني مبنين بطريقة محبوكة، على أن

(40) ابن عاشور. مرجع مذكور. ج1. ص 203.
(41) المرجع نفسه. ج 1. ص447.

ما يهمنا هو أن المواضيع العامة تتخصص كلما تقدمنا في قراءته. فالنص ابتدأ مثلاً بسرد النعم العامة لسائر البشر، ثم استرسل مستعرضاً نعمه تعالى الخاصة ببني إسرائيل، وفي هذا خصص القول عن الأسلاف ثم عن الخلف... الخ. يتجلى هذا أيضاً في أن الرازي يضع عنواناً لكل موضوع، ولكنه يتتبع تفاصيله الخاصة آية آية. يقول مثلاً «القول في النعم الخاصة ببني إسرائيل»[42]، وحين يحدد العنوان العام يشرع في التفسير بقوله: اعلم أن هذه هي النعمة الأولى، أو الثانية، أو الثالثة... الخ أو موضوع «أحكام النساء» الذي يخصصه بعناوين مثل «أحكام الطلاق»، «أحكام الحيض»، «أحكام الرضاعة»، وهكذا دواليك...

7-4-2 - تغير موضوع الخطاب

لقد اهتم المفسرون بتغير موضوع الخطاب كما اهتموا بموضوعه مشيرين، كلما كان ذلك وارداً، إلى التغير أو الانتقال، دون انفصال المنتقل إليه انفصالاً نهائياً عن الموضوع العام. ويمكن أن نتخذ لهذا أمثلة من تفسير الرازي وتفسير ابن عاشور.

قال الرازي: «اعلم أنه تعالى لما عدد وجوه إنعامه عليهم أولاً، ختم ذلك بشرح بعض ما وجه إليهم من التشديدات، وهذا النوع الأول [أي الآية 66]»[43]، فإذا نظرنا إلى الآيات التي تقدمت الآية 66 وجدنا أنها متمحورة حول إنعاماته تعالى على بني إسرائيل، بينما الآية 66، والتي تليها، مرتكزة على تشديدات منه تعالى عليهم أوْجَبَها عصيانهم.

أما ابن عاشور فإنه يعبر عن تغير الموضوع صراحة، وتارة ضمناً، فإن عبر عنه صراحة استعمل قوله «الانتقال من... إلى...» وإن عبر عنه ضمناً أشار إلى دواعي التفصل. عن النوع الأول نورد المثال التالي «انتقال من الإنحاء على بني إسرائيل في أفعالهم مع الرسول موسى عليه السلام بما قابلوه به من العصيان والتبرم والتعلل في قبول الشريعة... إلى الإنحاء عليهم بسوء مقابلتهم للرسل الذين أتوا بعد موسى مثل يوشع وإلياس...»[44]. فرغم أن الخطاب متمحور حول موضوع الإنحاء باللائمة على بني إسرائيل إلا أن ابن عاشور يميز في ذلك بين مرحلتين. الطريقة الثانية التي يشير بها إلى تغير موضوع الخطاب هي «قطعت هاته الجملة [آ6] عن التي قبلها لأن بينهما كمال

---

(42) الفخر الرازي. مج2. ج3. ص30.
(43) المرجع نفسه. مج2. ج4. ص117.
(44) ابن عاشور. المرجع السابق. ج1. ص592.

الانقطاع إذ الجمل السالفة لذكر الهدى والمهتدين، وهذه لذكر الضالين...»[45]. وربما كان المثال الأخير أبلغ في التعبير عن تغير موضوع الخطاب من الأول، لأن في الأول استمراراً لعنصر وارد في الخطاب السابق، بينما الصلة منقطعة في الثاني بين محتوى الخطابين (الهدى/ الضلال).

على أن تفسير الزمخشري لم يخل من الإشارة إلى هذا المظهر الذي يمكن رصده في المستوى السطحي للخطاب (تغير المحتوى يخلف أثراً شكلياً) «فإن قلت: لم قطعت قصة الكفار عن قصة المؤمنين ولم تعطف كنحو قوله - إن الأبرار لفي نعيم وإن الفجار لفي جحيم - وغيره من الآي الكثيرة. قلت: ليس وزان هاتين القصتين وزان ما ذكرت، لأن الأولى فيما نحن فيه مسوقة لذكر الكتاب وأنه هدى للمتقين، وسيقت الثانية لأن الكفار من صفتهم كيت وكيت، فبين الجملتين تباين في الغرض والأسلوب، وهما على حد لا مجال فيه للعطف»[46].

7-5 - ترتيب الخطاب

لا شك أن لترتيب الوقائع والأحداث في الخطاب حسب ما تقع في الخارج أهمية في انسجام الخطاب، وكثيراً ما يؤدي تداخل الترتيب في خطاب ما إلى عدم انسجام الخطاب. وقد اعتنى المفسرون، كل من زاوية اهتمام معينة، بترتيب الخطاب، فمنهم من اهتم بفائدة قلب الترتيب، ومنهم من اهتم بسبب ترتيب الخطاب ترتيباً معيناً.

الشاهد الأول على هذا الاهتمام تفسير الزمخشري للآيات 67/ 73، قال «فإن قلت: فما للقصة لم تقص على ترتيبها وكان حقها أن يقدم ذكر القتيل والضرب ببعض البقرة على الأمر بذبحها، وأن يقال: وإذ قتلتم نفساً فادّارأتم فيها فقلنا اذبحوا بقرة واضربوه ببعضها، قلت: كل ما قص من قصص بني إسرائيل إنما قص تعديداً لما وجد منهم من الجنايات وتقريعاً لهم عليها. ولما جدد فيهم من الآيات العظام، وهاتان قصتان كل واحدة منهما مستقلة بنوع من التقريع وإن كانتا متصلتين متحدتين: فالأولى لتقريعهم على الاستهزاء وترك المسارعة إلى الامتثال وما يتبع ذلك. والثانية للتقريع على قتل النفس المحرمة وما يتبعه من الآية العظيمة، وإنما قدمت قصة الأمر بذبح البقرة على ذكر القتيل لأنه لو عمل على عكسه لكانت قصة واحدة ولذهب الغرض من تثنية التقريع.

---

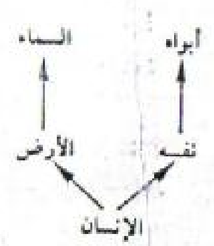
(45) المرجع نفسه. ج1. ص 247.
(46) الزمخشري. مرجع مذكور. ج1. ص149.

ولقد روعيت نكتة بعدما استؤنفت الثانية استئناف قصة برأسها أن وصلت **بالأولى دلالة** على اتحادها بضمير البقرة لا باسمها الصريح في قوله «اضربوه ببعضها» حتى تبين أنهما **قصتان** فيما يرجع **إلى التقريع** وتثنيته بإخراج الثانية مخرج الاستئناف مع تأخيرها، **وأنها قصة واحدة بالضمير الراجع إلى البقرة»**[47]. فالترتيب الذي يقترحه المتسائل هو أن يقدم ذكر المقتول ثم يعقب بالأمر بالذبح ثم يأتي في الختام الأمر بضرب المقتول ببعضها. إن هذا الترتيب يسلك سبيل ترتيب الوقائع في الخطاب حسب حدوثها في العالم الخارجي. أما الإجراء الذي يقوم به الزمخشري تبريراً لترتيب الخطاب على هذا النحو فهو النظر إلى الهدف الذي سيقت له جميع قصص بني إسرائيل في القرآن، وهو التقريع على مقابلتهم الطيب بالخبيث، والعصيان بدل الطاعة، ومن ثم فإن قصة البقرة مرتبطة بالهدف العام من تلك القصص. وقد تحكم الهدف في جعل القصة قصتين لأجل تثنية التقريع، أي التنصيص على ذنبين اثنين: الأول التماطل في تنفيذ أمره تعالى، والثاني قتل النفس المحرمة، مما جعلهما من هذه الزاوية قصتين. ولكنهما من ناحية أخرى قصتان متحدتان متصلتان، أما الذي ضمن الاتصال فهو الضمير المحيل إلى البقرة. بمعنى أن القصتين غير مستقلتين استقلالاً تاماً عن بعضهما شكلياً، وذلك باستمرار عنصر متقدم في القصة الثانية. نخلص من هذا إلى أن الزمخشري انتبه أولاً إلى أن القصة كما هي في الخطاب وقع فيها التقديم والتأخير، وثانياً إلى أن قلب الترتيب تحكم فيه مقصد المتكلم وهو تثنية التقريع الذي ينتج عنه إشعار المتلقي بالذنب العظيم الذي ارتكبه المعني بالقصة. معنى هذا أن المقصدية ـ وهي مبدأ تداولي ـ هي التي زحزحت الترتيب الأصلي، بل قلبته. (الواقع أن المخاطب بهذه الآيات مزدوج، ففي الخطاب هو بنو إسرائيل، وفي المقام المسلمون، وإذا كان هدف الخطاب تقريع بني إسرائيل، فإن هدفه بالنسبة للمخاطب المقامي هو التحذير من مغبة إتيان ما أتاه هؤلاء من أفعال منكرة مجملها عصيانه تعالى مما استوجب غضبه عليهم).

أما اهتمام الرازي فقد انصب على سبب الترتيب، وهو هنا غير مرتبط بالأحداث وكيفية حدوثها ومراعاة ذلك في إنتاج الخطاب، وإنما هو مرتبط بترتيب العناصر في الخطاب، ومحاولة البحث في سبب ذلك الترتيب، وهذا ما سنعمل على إظهاره. تفسيراً للآيتين 21 ـ 22، قال الرازي «إن الله تعالى ذكر ههنا خمسة أنواع من الدلائل: **اثنين من الأنفس، وثلاثة من الآفاق** فبدأ أولاً بقوله (خلقكم) وثانياً بالآباء والأمهات(. . .) وثالثاً بكون الأرض فراشاً، ورابعاً بكون السماء بناء، وخامساً بالأمور الحاصلة من مجموع

(47) المرجع نفسه. ج1. ص 290.

السماء والأرض (. . .)، **ولهذا الترتيب أسباب. الأول أن أقرب الأشياء إلى الإنسان نفسه**، وعلم الإنسان بأحوال نفسه أظهر من علمه بأحوال غيره، **وإذا كان الغرض من الاستدلال إفادة العلم، فكل ما كان أظهر دلالة كان أقوى إفادة، وكان أولى بالذكر.** فلهذا قدم ذكر الإنسان، ثم ثناه بآبائه وأمهاته ثم ثلث بالأرض، لأن الأرض أقرب إلى الإنسان من السماء، والإنسان أعرف بحال الأرض منه بأحوال السماء، وإنما قدم السماء على نزول الماء من السماء وخروج الثمرات بسببه لأنّ ذلك كالأمر المتولد من السماء والأرض، **والأثر متأخر عن المؤثر**، فلهذا السبب أخَّرَ الله ذكره عن ذكر الأرض والسماء. **الثاني**: هو أن خلق المكلفين أحياء قادرين أصل لجميع النعم، وأما خلق الأرض والسماء والماء فذلك إنما ينتفع به بشرط حصول الخلق والحياة والقدرة والشهوة، فلا جرم قدم ذكر الأصول على الفروع. الثالث: أن كل ما خلق في الأرض والسماء من دلائل الصانع فهو حاصل من الإنسان، **وقد حصل في الإنسان من الدلائل ما لم يحصل فيها لأن الإنسان حصل فيه الحياة والقدرة والشهوة والعقل**، وكل ذلك مما لا يقدر عليه أحد سوى الله تعالى. **فلما كانت وجوه الدلائل له ههنا أتم كان أولى بالتقديم»**[48]. أدرجنا هذا النص، رغم طوله، نظراً لأهميته بالنسبة لترتيب الخطاب، وثانياً لأن أسباب الترتيب في هاتين الآيتين ثلاثة فوجب استقصاؤها. لكن الأهم في نظرنا هو التساؤل عن «المبادىء» التي حكمت هذا الترتيب في رأي الرازي. من أجل الإجابة عن هذا السؤال سننظر في كل سبب على حدة. في الأول نجد علاقة القرب والعلم بالشيء، بمعنى أن الإنسان أعرف لما هو أقرب منه بما هو أبعد منه، وقد احترم الخطاب هذه العلاقة فقدم خلق الإنسان نفسه ثم ثنى بوالديه. . .، ومن جهة أخرى واعتباراً لنفس العلاقة، قدمت الأرض على السماء في الخطاب:



على أن علاقة القرب والعلم لا تعني شيئاً إن لم ينظر إليها في الغرض الذي يروم المتكلم إلى تحقيقه وهو إقناع المتلقي بوحدانيته، وهذا ما انتبه إليه الفخر الرازي حين

(48) الفخر الرازي. مرجع مذكور. مج1. ج2. ص111.

ساغ تلك القاعدة (إذا كان الغرض من الاستدلال إفادة العلم، فكل ما كان أظهر دلالة كان أقوى إفادة، وكان أولى بالذكر) التي تحكمت في ترتيب الخطاب (العناصر في الخطاب) على ذلك النحو المخصوص. إضافة إلى هذا نجد في السبب الأول علاقة أخرى سببية (السبب ـ المسبِّب):



فقد تأخر هنا أمران: نزول الماء وخروج الثمرات وهما معاً متوقفان على وجود الأرض والسماء، ومن ثم كانا أثرين ناتجين عن مؤثرين. نخلص من هذا إلى أن الآيتين ـ وفق السبب الأول ـ تحكم في ترتيب عناصرهما مبدآن عقلي ومنطقي، لكنهما من حيث العمق مبدأ واحد منطقي باعتبار أن الأول يهدف إلى الإقناع فسلك سبيل الاستدلال، والثاني راعى علاقة المؤثر والأثر.

السبب الثاني الذي جعل الخطاب يترتب على هذا النحو هو ما سماه الرازي علاقة الفرع بالأصل التي يستفاد منها أن الإنسان أصل لوجود السماء والأرض، إذ لا معنى، في هذه الحالة لوجود الفرع بدون وجود الأصل، ومن ثم فإن قيمة الفرع مكتسبة من علة وجود الأصل (الإنسان) على كيفية مخصوصة هي الحياة والقدرة والشهوة والعقل، والتي بدونها يصبح وجود النعم عبثاً. لكن بين الأصل والفرع علاقة شرطية، أي أن الانتفاع بالنعم مشروط بوجود الإنسان (على الكيفية السابقة). وهكذا مرة أخرى نجد أن المبدأ الثاني المستخلص من السبب الثاني مبدأ منطقي تتحكم فيه علاقة شرطية.

أما السبب الثالث فيعد، في نظرنا تبييناً للسبب الثاني، ولكن فيه، مع ذلك، إضافة وهي كون الإنسان الدليل الأسمى على قدرة الخالق.

من خلال ما تقدم نرى أن الرازي ركز في تخريجه لأسباب ترتيب العناصر في الخطاب على ذلك النحو، ركز على العلاقة المنطقية، وهذا أمر مبرر، في نظرنا، إذا علمنا أن مقصد المتكلم هو الاقناع، فلا جرم ان جاءت الآيات استدلالية على هذا المقصد، ومن ثم حكمت الترتيب علاقات منطقية.

7 - 6 ـ العلاقات

سنهتم في هذا القسيم بأنواع العلاقات التي يرى المفسرون أنها قائمة بين آيات متجاورة أو متباعدة، وهي علاقات تتجاوز النظر إلى الارتباط الشكلي إلى ما هو أعمق.

7 - 6 - 1 ـ البيان والتفسير

اهتم الزمخشري شأن المفسرين الذين جاؤوا بعده بعلاقة البيان والتفسير، ويمكن أن نميز في تناوله بين نوعين نسمي الأول فردياً والثاني جملياً؛ ففي النوع الأول يأتي فيه اللاحق بياناً لكلمة سابقة، وفي الثاني بياناً لجملة. نمثل للنوع الأول بقوله «(يذبحون) بيان لقوله «يسومونكم»، ولذلك ترك العاطف»[49]. ففي هذه الحالة يكون الفعلان (يذبحون ويستحيون) فعلين مبينين لفعل سابق هو «يسومونكم» لأن هذا الفعل الأخير يفتقر إلى ما يبينه فجاء الفعلان محددين لنوع العذاب. وفي نفس النوع يمكن أن ندرج تفسيره للآية 214 «و(مستهم) بيان للمثل،وهو استئناف،كأن قائلاً قال: كيف كان ذلك المثل؟ فقيل مستهم البأساء...»[50].

يمثل النوع الثاني تفسير الزمخشري للآية 255 التي حوت متواليات متعددة، يقول «فإن قلت: كيف ترتبت الجمل في آية الكرسي من غير عطف؟ قلت: ما منها جملة إلا وهي واردة على سبيل البيان لما ترتب عليه، والبيان متحد بالمبين، (...) فالأولى بيان لقيامه بتدبير الخلق وكونه مهيمناً عليه غير ساه عنه، والثانية لكونه مالكاً لما يدبره. والثالثة لكبرياء شأنه. والرابعة لإحاطته بأحوال الخلق وعلمه بالمرتضى عنهم المستوجب للشفاعة، وغير المرتضى، والخامسة لسعة علمه وتعلقه بالمعلومات كلها أو لجلاله وعظم قدره»[51].

رغم أن العلاقة في الحالتين معاً هي البيان فإن الحالة الأولى والثانية شرح وتفسير للمراد، فالحاجة إلى التبيين معنوية، بينما الحالة الثانية تستغل فيها علاقة البيان للإشارة إلى الارتباط الوثيق بين الجمل بدون رابط شكلي (أو على الأقل حرف عاطف).

في النقطة نفسها ندرج تفسير ابن عاشور للآية 173، معتبراً هذه الآية بياناً للآية السابقة 172، «استئناف بياني، ذلك أن الإذن بأكل الطيبات يثير سؤال من يسأل ما هي

(49) الزمخشري .مرجع مذكور. ج1. ص279.
(50) المرجع نفسه. ج1. ص 355.
(51) المرجع نفسه. ج1. ص 386.

الطيبات؟ فجاء هذا الاستئناف مبيناً المحرمات وهي أضداد الطيبات، لتعرف الطيبات بطريقة المضادة المستفادة من صيغة الحصر...»[52]. إذا كان الزمخشري مهتماً، في الأمثلة السابقة، بعلاقة البيان داخل نفس الآية، فإن ابن عاشور، في هذا المثال، يهتم بالعلاقة نفسها لكن بين آيتين (172 - 173) وقد جاء هذا البيان - بيان الطيبات - على عكس ما هو منتظر، إذ اكتفى تعالى بحصر المحرمات (الميتة والدم ولحم الخنزير وما أُهِلّ به لغير الله) بناء على أن المحرم محدود، بينما الطيبات غير محدودة.

نلاحظ أن علاقة البيان، سواء بين عنصرين داخل نفس الآية أم بين آيتين، غالباً ما تكون استجابة لاستفهام مقدر، مما يعني أن العلاقة بين المبيَّن والمبيِّن وطيدة، في غير ما حاجة إلى رابط. وفي هذا الصدد لابأس أن نشير إلى أن ابن عاشور يميز بين الاستئناف الابتدائي الذي يتخذ فيه الكلام اللاحق وجهة غير وجهة الكلام السابق، دون أن تنقطع بينهما الصلات، وبين الاستئناف البياني الذي يسير فيه الكلام في نفس وجهة الكلام السابق مع كون الثاني رفعاً لإبهام أو التباس قد يقع في فهم ذاك السابق.

7 - 6 - 2 - الإجمال والتفصيل

من ضمن العلاقات الخطابية التي اهتم بها المفسرون علاقة الإجمال والتفصيل، ولأن الأمثلة كثيرة فسوف نكتفي بضرب مثالين من تفسير الفخر الرازي ومثالين من تفسير ابن عاشور.

أثناء تفسير الرازي للآية 31 قال: «اعلم أن الملائكة لما سألوا عن وجه الحكمة في خلق آدم وإسكانه تعالى إياهم في الأرض وأخبر الله تعالى عن وجه الحكمة في ذلك على سبيل الإجمال بقوله تعالى: **﴿إني أعلم ما لا تعلمون﴾** أراد تعالى أن يزيدهم بياناً وأن يفصل لهم ذلك المجمل، فبين تعالى لهم من فضل آدم عليه السلام ما لم يكن من ذلك معلوماً لهم، وذلك بأن علم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم عليهم ليظهر بذلك كمال فضله (...) فيتأكد ذلك الجواب الإجمالي بهذا الجواب التفصيلي»[53]. معنى هذا أن العلاقة بين الآيات 31 و32 و33 والآية 30 هي علاقة تفصيل بإجمال، أي أن تلك الآيات الثلاث تفصيل لقوله تعالى: **﴿إني أعلم ما لا تعلمون﴾**. على أن علاقة التفصيل بالإجمال لا تخلو من غاية، وهي ما أشار إليه الرازي بالتأكيد، أي تأكيد التفصيل للإجمال.

---

(52) ابن عاشور. المرجع السابق، ج2. ص 115.

(53) الفخر الرازي. مرجع مذكور. مج1. ج2. ص190.

المثال الثاني مختلف نوعاً ما عن السابق في كون المفصل بعيداً عن المجمل، ذلك أن الرازي يتبنى رأي من ذهب إلى أن الآية 261 تفصيل لما أجمل في الآية 245، يقول «في كيفية النظم وجوه (الأول) قال القاضي رحمه الله: إنه تعالى لما أجمل في قوله **﴿من ذا الذي يقرض الله قرضاً حسناً فيضاعفه له أضعافاً كثيرة﴾** فصل بعد ذلك في هذه الآية [آ 261] تلك الأضعاف»[54]. إن ما يلفت الانتباه في هذا التفسير هو أن الآية 261 تفصيل لمجمل ورد في الآية 245، أي أن هذه العلاقة تربط بين آيتين تفصلهما ست عشرة آية، وهذه مسألة هامة جداً يستخلص منها أن المفسرين لم يهتموا بالعلاقة الخطية بين الآيات فحسب، بل اهتموا أيضاً بالعلاقة العمودية (والدليل على ذلك المثال السالف) بين بعض الآيات، دون أن يعني هذا أن العلاقة بينهما قطعتها (كسرتها) الآيات التي تملأ الفضاء من 245 إلى 260.

غير أن العلاقة بين الآيات لا تسلك دائماً سبيل المجمل/ المفصل، بل قد تنقلب الآية فيتقدم المفصل على المجمل لتحقيق غاية معينة، وهذا ما نقرأه في تفسير ابن عاشور للآية 17 قال: «**﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً﴾** أعقبت تفاصيل صفاتهم بتصوير مجموعها في صورة واحدة، بتشبيه حالهم بهيئة محسوسة، وهذه طريقة تشبيه التمثيل، إلحاقاً لتلك الأحوال المعقولة بالأشياء المحسوسة، لأن النفس إلى المحسوس أميل، وإتماماً للبيان بجمع المتفرقات في السمع، المطالة في اللفظ، في صورة واحدة لأن للإجمال بعد التفصيل وقعاً من نفوس السامعين...»[55]، أي أن التمثيل إجمال لتفاصيل وردت في الآيات 8 إلى 16. ومن ثم فإن العلاقة كما هي متجلية في الخطاب لا تسلك دوماً نفس الاتجاه، من المجمل إلى المفصل، وإنما قد تسلك سبيلاً مخالفاً من المفصل إلى المجمل، فالترتيب الأول «معياري» والثاني تداولي، وهو ما عبرنا عنه بأنه يأتي لتحقيق غاية معينة، وعبر عنه ابن عاشور بقوله «ولأن للإجمال بعد التفصيل وقعاً من نفوس السامعين».

7 - 7 - المناسبة والتناسب

مبدئياً يمكن القول إن المناسبة والتناسب بين الآي بحث عن علاقة آية بآية أخرى متقدمة. وقد بدا لنا من خلال الاستقراء أن المفسر يشرع في البحث عن المناسبة حين تنقطع الصلة بين آية وآية أو آيات سابقة (نعني بانقطاع الصلة أن تكون الآية السابقة كلاماً

---

(54) المرجع نفسه. مج4. ج7. ص47.

(55) ابن عاشور. مرجع مذكور. ج1. ص 302.

عن القتال والآية اللاحقة لها كلاماً عن إنفاق الأموال مثلاً) وكأنا بـه يفترض سؤال سـائل: مـا وجه المنـاسبة بين هـذه وتلك، أو ما مـوقع هـذه الآيـة من الكـلام السـابق؟ وقـد دل استقراؤنا لنماذج من تفسيرهم على أنهم وضعوا صيغاً متميزة للدلالة على أنهم أخـذوا في البحث عن المناسبة بين الآي. وقبل إدراج هذه الصيغ نشير إلى أنهم يفعلون ذلك حين تبدو الصلات متقطعة من كل جانب بين آيتين. أما الصيغ المستعملة فهي:

□ الزمخشري: ـ في كيفية الاتصال،
ـ فإن قلت بم تتعلق. . .

□ الرازي: ـ في كيفية الاتصال،
ـ اعلم أن تعلق هذه الآية بما قبلها من وجوه. . .
ـ في كيفية النظم وجوه،
ـ بين كذا وكذا مناسبة من جهة كذا. . .

□ ابن عاشور: ـ في كيفية التناسب،
ـ مناسبة هذه الآية للآيات قبلها.
ـ مناسبته لما قبله.
ـ قد خفي موقع هذه الآية من الآي التي بعدها. .
ـ مناسبة التركيب. . .

الواقع أن المفسرين أثناء تساؤلهم وإجابتهم عمـا الآية عليـه معطوفـة، أو عما يعـود إليه الضمير أو الإشارة. . . يخوضون في المناسبة بين الآيات أو بين عناصر داخـل نفس الآية. فما الداعي إذن إلى تخصيص قسيم للحديث عن المنـاسبة؟ دفعنـا إلى هذا أولاً أن هذه الصيغ المستعملة لم تر في آيات أخر تصل بينها وسائل شكلية أو علاقات، وثانياً لأن طريقة توضيحهم لكيفية الاتصال بين آيات معينة تختلف عما عليه الأمر في الـوسائل والعلاقات إذ يلجأون هنـا إما إلى شـروح مستفيضة لكي يقتنع القارىء بسـلامة تخـريج الصلة بينهما، وإما أنهم يستنجدون بسبب النزول، أي المقام الذي أطر الآيات، لتبرير موقع آية منها. لهذا أفردنا هذا القسيم وميزناه عن سابقيه. وإذا اتضح هـذا فلنشـرع في تفصيل أمر المناسبة والتناسب بضرب أمثلة من كل تفسير حتى نمحص كلامنا بالعمل.

نقدم المثال الأول من تفسير الزمخشري للآية 189 التي يتوزعها موضوعان «حـديث عن الأهلة والحكمة منها»، و«حـديث عن البر» ورغم بعـدمـا بين المـوضـوعين فقد تم عطفهما بالواو مما يفرض السؤال عن وجه الاتصال، وقد أجاب الزمخشري قال «كأنه قيل لهم عند سؤالهم عن الأهلة وعن الحكمة من نقصانها وتمامها: معلوم أن كل ما يفعله الله عز وجل لا يكون إلا حكمة بالغة ومصلحة لعباده، فدعوا السؤال عنه وانظروا في واحـدة تفعلونها أنتم بما ليس من البر في شيء وأنتم تحسبونها براً. ويجوز أن يجري ذلـك على طريق الاستطراد لما ذكر أنها مواقيت للحج لأنه من أفعالهم في الحج، ويحتمل أن يكون هـذا تمثيلاً لتعكيسهم في سؤالهم وأن مثلهم فيـه كمن يترك بـاب البيت ويـدخله من ظهره (. . .) ثم قال ﴿وأتوا البيوت من أبوابها﴾ أي وبـاشروا الأمـور من وجوههـا التي يجب أن تبـاشر عليهـا ولا تعكسـوا. . .»[56]. قبـل هـذا روى الـزمخشـري سببين مختلفين لنزول الآية يرتبط أولهما بسؤال لمعـاذ بن جبل وثعلبـة بن غنم عن حال الهـلال المتغيرة. والثاني متعلق بممارسة ناس من الأنصار أثناء الحـج. وهما معـاً سببان واردان، وهـذا هو الإجراء الأول. الإجراء الثاني الذي يلجأ إليه الزمخشري هو ما ورد في النص المستشهـد بـه، والملاحظ في صيغـة: الجواز والاحتمـال أن في هذه الآيـة إشكالاً، فـالجواز يبـرره بالاستطراد الذي انجرّ إليه الكلام. والاحتمال يبرره بالتمثيل لحالهم، وهذا هو الأقرب في اعتقادنا لكي تنسجم الآية مع ما سبقها وما يلحقها.

النموذج الذي نختاره من تفسير الرازي قوله عن الآية 195 «اعلم أن تعلق هـذه الآية من وجهين (الأول) أنـه تعالى لمـا أمر بـالقتال، والاشتغالُ بالقتـال لا يتيسـر إلا بـآلات وأدوات يحتاج فيها إلى المـال، وربـما كـان ذو المال عـاجزاً عن القتـال، وكان الشجـاع القادر على القتال فقيراً عديم المال، فلهذا أمـر الله تعالى الأغنيـاء أن ينفقوا على الفقـراء الذين يقدرون على القتال. (والثاني) يروى أنه لما نزل قوله تعـالى: ﴿الشهر الحـرام بالشهـر الحرام والحرمـات قصاص﴾ قـال رجل من الحـاضرين: والله يـا رسول الله مـا لنـا زاد وليس أحد يطعمنا فأمر رسول الله ﷺ أن ينفقوا في سبيل الله وأن يتصـدقوا وأن لا يكفـوا أيديهم عن الصـدقة ولـو بشق تمرة في سبيـل الله فيهلكـوا، فـنزلت هـذه الآيـة على وفق رسـول الله ﷺ»[57]. نجـد الرازي في كلتـا الحالتين يـربط هذه الآيـة بمـا قبلهـا بـواسـطة مقتضى الحـال. ففي المقتضى الأول تكون الآيـة قد نـزلت مراعـاة للحـالـة المـادية التي عليهـا المقاتلون، وفي الثاني تكون جواباً عن سؤال سائـل يقرر هذه الحالة (أي فقر المقاتـل)، وفي كلتا الحالتين تعد الآية جواباً عن استفسار مباشـر أو غير مبـاشر فـرضه المقـام، وهي على هذا النحو تقترح حلاً للصعوبة المادية التي يجتازها المسلمون (موارد للقتال).

---

(56) الزمخشري. المرجع السابق. ج1. ص341.

(57) الفخر الرازي. مرجع مذكور. مج3. ج5. ص146.

أما ابن عاشور فنستشهد بتفسيره للآية 26 قال «قد يبدو في بادىء النظر عدم التناسب بين مساق الآيات السالفة ومساق هاته الآية. فبينما كانت الآية السابقة ثناء على هذا الكتاب المبين، ووصف حالي المهتدين بهديه والناكبين عن صراطه وبيان إعجازه والتحدي به (. . .) إذا بالكلام قد جاء يخبر بأن الله تعالى لا يعبأ أن يضرب مثلاً بشيء حقير أو غير حقير، فحقيق بالناظر عند التأمل أن تظهر له عدم المناسبة لهذا الانتقال، ذلك أن الآيات السابقة اشتملت على تحدي البلغاء بأن يأتوا بسورة مثل القرآن، فلما عجزوا عن معارضة النظم سلكوا في المعارضة طريقة الطعن في المعاني فلبسوا على الناس بأن في القرآن من سخيف المعاني ما ينزه عنه كلام الله ليصلوا بذلك إلى إبطال أن يكون القرآن من عند الله بإلقاء الشك في نفوس المؤمنين. . .»[58]. أهم ما نستخلصه من هذا الشرح هو أن الآية 26 تقوم بوظيفتين معنويتين، أولاهما تعضيد التحديد الذي ابتدأت به الآيتان 23 و24، والثانية جواب عن طعن الكافرين في القرآن. وبهذا المعنى ترتبط الآية بالسابقات من حيث أنها معضدة لمعناها.

من خلال الأمثلة السالفة يتضح أن المفسرين يبحثون عن المناسبة بين آية وآية حين يبدو للقارىء أن العلاقة بين السابقة وبين اللاحقة منقطعة مما يستوجب تبرير موقع الآية سالفاتها، ولأجل ذلك يلجأون تارة إلى أسباب النزول وأخرى إلى شرح مطول، على خلاف ما يفعلون حين تكون العلاقة متجلية في سطح الخطاب أو ثاوية في عمقه. على أن المناسبة لا تعني آلياً البحث عن العلاقة في المقام، وإنما قد تستعمل ويقصد بها مجرد العلاقة بين آيتين دونما استنجاد بالمقام (يلاحظ هذا عند ابن عاشور خاصة، وكذا عند الرازي عند تفسيره للآية 275). وتدل الأمثلة السابقة أيضاً على أن المفسرين المعتبرين المناسبة ليس مشروطاً فيهم استعمال هذا المصطلح، بل قد يستعملون صيغاً يقصدون بها ما هو مقصود بالمناسبة، وقد أدرجنا هذه الصيغ في مقدمة هذا القسم.

(58) ابن عاشور. المرجع نفسه. ج1. ص 357.

القسم الثاني: علوم القرآن

سنفرع هذا القسم فرعين نخصص أولهما للمناسبة بين الآيات كما تمت معالجتها لدى بدرالدين الزركشي، وثانيهما لتناسب السور كما طوره جلال الدين السيوطي. وقبل ذلك نشير إلى أننا لن ندرج ما قام به السيوطي فيما يتعلق بالمناسبة بين الآي بناء على أن ما أورده في كتاب الإتقان بهذا الخصوص ليس إلا نقلاً لآراء الزركشي.

7 - 8 - المناسبة بين الآيات

يقسم الزركشي ارتباط الآي بعضها ببعض قسمين: القسم الأول تكون فيه الآية معطوفة على ما قبلها، ولا يبقى أمام المفسر إلا البحث عن الجهة الجامعة بينهما، وقد تكون معطوفة على ما قبلها، ومع ذلك يشكل وجه الارتباط. ولأننا رأينا هذا القسم في التفسير فإننا لن نتوقف عنده. القسم الثاني لا تكون فيه الآية معطوفة، «وإذ ذاك ولا بد من دعامة تؤذن باتصال الكلام، وهي قرائن معنوية مؤذنة بالربط، (. . .) وتنزل الثانية من الأولى منزلة جزئها الثاني، وله أسباب»[59]. أول هذه الأسباب في رأي الزركشي:

أ - التنظير. ويُمثل لذلك بقوله تعالى. ﴿أولئك هم المؤمنون حقاً لهم درجات عند ربهم ومغفرة ورزق كريم. كما أخرجك ربك من بيتك بالحق﴾ (آ 4 و5. سورة الأنفال). يعلق الزركشي قائلاً «فإن الله سبحانه أمر رسوله أن يمضي لأمره في الغنائم على كره من أصحابه كما مضى لأمره في خروجه من بيته لطلب العير وهم كارهون. . .»[60] نلاحظ أن علاقة التنظير، في رأي الزركشي، هي المناسبة التي جعلت تجاور هاتين الآيتين مبرراً، وذلك تناظر الحدثين وتماثل رد فعل المسلمين

(59) الزركشي. البرهان في علوم القرآن. ج1. ص46.
(60) المرجع نفسه. ج1. ص 47.

وهو كره ذلك ومحاجة الرسول فيه.

ب ـ المضادة. يقدم كمثال عن هذا السبب المعنوي قوله تعالى: ﴿إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون﴾. (آ 6. سورة البقرة) وقد شرح هذه المناسبة كالتالي «فإنه أول السورة كان حديثاً عن القرآن الكريم، وأن من شأنه كيت وكيت، وأنه لا يهدي القوم الذين من صفاتهم كيت وكيت. فرجع إلى الحديث عن المؤمنين، فلما أكمله عقب بما هو حديث عن الكفار، فبينهما جامع وهمي بالتضاد من هذا الوجه...»[61]. إن انتقال الخطاب من الحديث عن المؤمنين إلى الحديث عن الكفار قد جعل بين الآيتين مناسبة هي التضاد، أي بين الآية 6 وبين الآيات التي سبقتها.

جـ ـ الاستطراد. قال تعالى: ﴿يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم...﴾ (سورة الأعراف آية 26). يستشهد الزركشي هنا بتفسير الزمخشري لهذه الآية قائلاً «هذه الآية واردة على سبيل الاستطراد عقب بدو السوءات وخصف الورق عليها إظهاراً للمنة فيما خلق الله من اللباس، ولما في العري وكشف العورة من المهانة والفضيحة، وإشعاراً بأن الستر باب عظيم من أبواب التقوى»[62].

د ـ الانتقال من حديث إلى آخر تنشيطاً للسامع، مثال هذا قوله تعالى: ﴿هذا ذكر وإن للمتقين لحسن مآب﴾. (سورة ص آ 49). قال الزركشي «لما انتهى من ذكر الأنبياء (...) أراد أن يذكر نوعاً آخر، وهو ذكر الجنة وأهلها، فقال (هذا ذكر)، فأكد تلك الإخبارات باسم الإشارة (...) وقال وإن للمتقين لحسن مآب...»[63]. الواقع أن اسم الإشارة هنا قام بربط اللاحق بالسابق ـ رغم الانتقال ـ وفي الوقت نفسه آذن بانتهاء الكلام السابق وأنه آخذ في كلام آخر، لهذا تكرر اسم الإشارة بعد الكلام عن حسن المآب لكي يصرف الكلام إلى شر المآب ﴿هذا وإن للطاغين شر مآب﴾ (آ 55).

7 - 9 ـ مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها

يقدم الزركشي تحت هذا العنوان مثالين أولهما من سورة القصص والثاني من سورة المؤمنين مشيراً إلى المناسبة دون أي تعليق على نوعها. يقول الزركشي «وتأمل سورة

(61) المرجع نفسه. ج1. ص49.
(62) المرجع نفسه. ج1. ص 49.
(63) المرجع نفسه. ج1. ص 53.

القصص وبداءتها بقصة مبدأ أمر موسى ونصرته، وقوله ﴿فلن أكون ظهيراً للمجرمين﴾ وخروجه من وطنه ونصرته وإسعافه بالمكالمة، وختمها بأمره النبي ﷺ بألا يكون ظهيراً للكافرين، وتسليته بخروجه من مكة والوعد بعوده إليها ﴿إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد﴾ (آ 85)»[64]. الواقع أن الزركشي اعتمد في هذه المناسبة على نهي الله نبيه موسى أن يكون للمجرمين ظهيراً، ونهي الرسول ﷺ أن يكون ظهيراً للكافرين، كما أن وعد الله موسى برده إلى أمه ووعد الرسول بإرجاعه إلى مكة حدثان متشابهان. هذا ما جعل الزركشي يعتبر خاتمة السورة مناسبة للفاتحة.

أما المثال الثاني فيورده مصحوباً بتعليق الزمخشري قال «وقد جعل الله فاتحة سورة المؤمنين ﴿قد أفلح المؤمنون﴾، وأورد في خاتمتها: ﴿إنه لا يفلح الكافرون﴾ فشتان بين الفاتحة والخاتمة»[65]. لا يخفى أن المناسبة بين فاتحة السورة وخاتمتها هي التضاد، ذلك أن المؤمنين موصوفون بالفلاح في أولها، بينما الكافرون موصوفون بضده، أي عدم الفلاح.

إن مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها على النحو الذي سبق نوع من رد العجز على الصدر، ومن ثم تغدو هذه الوسيلة التي وضعها البلاغيون سمة مشتركة بين الخطاب الشعري وبين الخطاب القرآني.

7 - 10 ـ مناسبة فاتحة السورة لخاتمة التي قبلها

يذهب الزركشي إلى أن المناسبة بين فاتحة سورة ما وخاتمة السورة التي قبلها أسلوب معتمد في القرآن، ونمثل لذلك بقوله «ولما ختم النساء أمراً بالتوحيد والعدل بين العباد، أكد ذلك بقوله في أول سورة المائدة ﴿يا أيها الذين آمنوا أوفوا بالعقود﴾»[66]. ويدرج في نفس السياق مجموعة من السور بينها هذا النوع من المناسبة مثل: افتتاح سورة الأنعام بالحمد واختتام سورة المائدة من فصل القضاء، وافتتاح سورة الحديد بالتسبيح واختتام سورة الواقعة بالأمر به، وكافتتاح سورة البقرة بقوله ﴿ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه﴾ إشارة إلى «الصراط» في الفاتحة ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾»[67].

(64) المرجع نفسه. ج1. ص 185.
(65) المرجع نفسه. ج1. ص186.
(66) المرجع نفسه. ج1. ص186.
(67) المرجع نفسه. ج1. ص38.

7 - 11 ـ مناسبة السورة للحرف الذي بنيت عليه

المقصود بهذا النوع أن كثيراً من السور مسماة أو مفتتحة بحرف من حروف اللغة، وأن معظم الكلمات التي تتألف منها السورة يتراكم فيها هذا الحرف ويتكرر، وربما كانت دلالة الكلمات معضدة للسمات الصوتية لهذا الحرف. قال الزركشي «وتأمل السورة التي اجتمعت على الحروف المفردة كيف تجد السورة مبنية على كلمة ذلك الحرف، فمن ذلك: ﴿ق والقرآن المجيد﴾ فإن السورة مبنية على الكلمات القافية من: ذكر القرآن، ومن ذكر الخلق، وتكرار القول ومراجعته مراراً، والقرب من ابن آدم، وتلقي الملكين، وقول العتيد، وذكر الرقيب، وذكر السابق، والقرين، والإلقاء في جهنم، والتقدم بالوعد، وذكر المتقين، وذكر القلب والقرن، والتنقيب في البلاد، وذكر القتل مرتين، وتشقق الأرض، وإلقاء الرواسي فيها، وبسوق النخل (...) وسر آخر وهو أن كل معاني السورة مناسب لما في حرف القاف من الشدة والجهر والقلقلة والانفتاح»[68].

الشيء نفسه يقال عن سورة صّ التي حوت خصومات متعددة: «خصومة الكفار مع النبي ﷺ، ثم اختصام الخصمين عند داود، ثم تخاصم أهل النار، ثم اختصام الملأ الأعلى في العلم،... ثم تخاصم إبليس واعتراضه على ربه وأمره بالسجود... وفي سورة (نون والقلم...) نجد فواصل الآيات كلها على وزن النون، مع ما تضمنت من الألفاظ النونية»[69]. ونظراً لتلك العلاقة الوثيقة بين الحرف الذي بنيت عليه السورة وبين الألفاظ التي تتكون منها السورة فإنه لا يستقيم تغيير ذلك الحرف بحرف آخر، وإلا أدى هذا إلى اختلال التناسب، من هذا أننا لو وضعنا نونَ موضع ق لفسدت المناسبة بين حرف السورة وبين كلماتها[70].

7 - 12 ـ المناسبة بين السورة واسمها

يذهب الزركشي إلى أن تسمية السورة باسم معين «ليس إلا تعضيداً لتقليد معلوم لدى العرب، وهو تقليد يراعي في كثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أو صفة تخصه (...) ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة

(68) المرجع نفسه. ج1. ص169.
(69) المرجع نفسه. ج1. ص 170.
(70) المرجع نفسه. ج1. ص 272.

الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز»[71]. وعلى هذا النحو سميت سورة البقرة «بهذا الاسم لقرينة ذكر البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها». وسميت النساء أيضاً بهذا الاسم «لما تردد فيها من كثير من أحكام النساء». غير أن ذكر حدث معين أو اسم ما في السورة ليس كافياً لتبرير التسمية، وقد أورد الزركشي جواباً عن هذا الاعتراض قال «قد ورد في سورة هود ذكر نوح وصالح وإبراهيم ولوط وشعيب وموسى عليهم السلام، فلم تختص باسم هود وحده؟ وما وجه تسميتها به وقصة نوح فيها أطول وأوعب؟... تكررت هذه القصص في سورة الأعراف وسورة هود والشعراء بأوعب مما وردت في غيرها، ولم يتكرر في واحدة من هذه السور الثلاث اسم هود عليه السلام كتكرره في هذه السورة، فإنه تكرر فيها عند ذكر قصته في أربعة مواضع...»[72]. لكن هل يكفي كم التكرار لتبرير تسمية سورة ما بما تكرر فيها؟ يجيب الزركشي: «لما جردت لذكر نوح وقصته مع قومه سورة برأسها فلم يقع فيها غير ذلك كانت أولى بأن تسمى باسمه عليه السلام من سورة تضمنت قصته وقصة غيره، وإن تكرر اسمه فيها...»[73]. يستنتج من هذا أن هناك علاقة وثيقة وقصدية بين السورة واسمها حتى أن أسماء السور أعلام عليها، يدل على ذلك أنك لو وضعت اسم سورة لأخرى لم يجز، خاصة منها تلك المسماة بالحروف لأنك «إذا ناظرت سورة منها بما يماثلها في عدد كلماتها وحروفها وجدت الحروف المفتتح بها تلك السورة أفراداً وتركيباً أكثر عدداً في كلماتها منها في نظيرتها ومماثلتها في عدد كلماتها وحروفها...»[74].

7 - 13ـ السيوطي: تناسب السور

نعتمد في هذا القسم على كتاب ألفه السيوطي بعنوان «تناسق الدرر في تناسب السور». وحسب ما ذكره السيوطي في مقدمته، يعد هذا المؤلف جزءاً من كل أسماه أسرار التنزيل تناول فيه ثلاثة عشر نوعاً من علوم القرآن خصص ستة أنواع للمناسبة سواء بين الآي أو بين السور، بمعنى أن المؤلف الذي نعتمده هنا ليس إلا النوع الأول من «أسرار التنزيل».

يقسم السيوطي موقف العلماء من ترتيب السور في المصحف الكريم إلى موقفين:

(71) المرجع نفسه. ج1. ص 270.
(72) المرجع نفسه. ج1. ص 271.
(73) المرجع نفسه. ج1. ص 271.
(74) المرجع نفسه. ج1. ص 271.

يذهب الأول إلى أن ترتيب السور تم باجتهاد من الصحابة، ويذكر من معتنقي هذا الرأي مالكاً، والقاضي أبا بكر وابن فارس، بدليل اختلاف ترتيب السور في مصاحف السلف. وأما الموقف الثاني فيرى أصحابه أن الترتيب تم بتوقيف من الرسول ﷺ. ويمثل هذا الرأي علماء أمثال الكرماني وأبي بكر الأنباري وابن الحصار والبيهقي وغيرهم. أما السيوطي فيرى الرأي الذي انتهت إليه الطائفة الثانية من العلماء.

ليس منطقياً أن لا يدافع السيوطي عن هذا الرأي الذي يعد مقدمة رتب عليها الكتاب كله. على أن أهم ما يميز رأيه هو الاجتهاد من أجل تبرير (البرهنة على) الترتيب الذي عليه السور في القرآن الكريم. ولتحقيق هذا وضع قاعدة عامة وفقها رتبت السور قال «إن القاعدة التي استقر بها القرآن: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له وإطناب لإيجازه. وقد استقر معي ذلك في غالب سور القرآن، طويلها وقصيرها»[75]. تلك هي القاعدة التي يرى السيوطي أنها تحكم ترتيب السور، وهي كما نرى تتخذ الجانب العلائقي: الإجمال/ التفصيل أساساً لهذا الترتيب. ولربما كانت هذه القاعدة وسيلة فعالة يعززها الاستقراء من أجل إثبات أن الترتيب توقيفي وليس اعتباطياً.

7 - 13 - 1 ـ علاقة الإجمال/ التفصيل بين السور:

لكي يتضح الجهد الذي بذله السيوطي في إبراز أن السورة اللاحقة تفصيل لما أجمل (أو لبعض ما أجمل) في سورة سابقة، نقترح وضع جدول للسور الأولى كي يسهل إدراك هذه العلاقة وكي يتضح عمل السيوطي أكثر. وتلافياً للتطويل فإن هذا الجدول لن يتعدى سورة الأنعام.

(75) جلال الدين السيوطي. تناسق الدرر في تناسب السور. تحقيق عبدالقادر أحمد عطا. ص65. (دار الكتب العلمية. بيروت ـ لبنان. ط1. 1986).

السورة السابقة	الآيات المجملة	الآيات التي تفصلها	السورة اللاحقة
الفاتحة	ـ «الحمد لله»	ـ آ 186, 286, 152	البقرة
	ـ «رب العالمين»	ـ آ 21, 22, 29	
	ـ «الرحمن الرحيم»	ـ آ 52, 54, 126, 163, 286	
	ـ «مالك يوم الدين»	ـ (ما وقع فيها من ذكر يوم القيامة) 284.	
	ـ «إياك نعبد»: مجمل شامل لجميع أنواع الشريعة الفروعية.	ـ فصلت في البقرة: الطهارة، الحيض، الصلاة، الاستقبال، طهارة المكان.	
	ـ «إياك نستعين»: مجمل شامل لعلم الأخلاق.	ـ ذكر منها الجم الغفير من التوبة، الصبر، الشكر، الرضى، التفويض... .	
	ـ «إهدنا الصراط المستقيم».	ـ آ 142, 213, 2, 136.	

جدول (1)

السورة السابقة	الآيات المجملة	الآيات التي تفصلها	السورة اللاحقة
2 ـ البقرة	ـ لا ريب فيه	ـ آ 3	آل عمران
	ـ انزال الكتاب	ـ آ 7	
	ـ «وما أنزل من قبلك.	ـ آ 3 و4.	
	ـ القتال: 190, 244, 216.	ـ قصة أحد بكمالها آ 152 ـ 158.	
	ـ ذكر المقتولين في سبيل الله (= أحياء ولكن لا تشعرون»)	ـ آ 170	
	ـ آ 247	ـ آ 26	
	ـ آ 196	ـ آ 97	
	ـ آ 83	ـ آ 113	
	ـ آ 143	ـ آ 110	
	ـ آ 188	ـ آ 75 ـ 77	

السورة السابقة	الآيات المجملة	الآيات التي تفصلها	السورة اللاحقة
	ـ آ 21 ـ آ 35 ـ 233 (﴿وعلى الوارث مثل ذلك﴾). ـ آ 221 (النكاح) ـ 229 (الصداق) ـ 229 (الخلع) ـ 154، 216، 218 (أحكام المجاهدين)	ـ آ 1. 1. ـ آ 7، 11، 12، 33، 176. ـ 25 (شروطه). ـ 20 ـ 21. ـ 34 ـ 35. ـ 95 ـ 99.	النساء
	ـ آ 172 ـ 173 ـ 178، 179، 194. ـ 219	ـ آ 3 ـ 5 ـ 32. ـ 90 ـ 91	المائدة
	ـ 21 ـ 29.		الأنعام: كلها شرح لهاتين الآيتين

جدول (2) سورة البقرة

السورة السابقة	الآيات المجملة	الآيات التي تفصلها	السورة اللاحقة
3 ـ آل عمران	ـ ذكر خلق عيسى ـ آ 14 ـ النساء وأحكامهن ـ البنين (﴿زين للناس... والبنين...﴾)	ـ رد فيها على اليهود والنصارى بصدد عيسى آ 156، 191، 271. ـ آ 22 ـ 27. ـ آ 7، 11:	النساء

جدول (3) سورة آل عمران

السورة السابقة	الآيات المجملة	الآيات التي تفصلها	السورة اللاحقة
النساء	ـ آ 105	ـ أحكام السراق والخائنين	المائدة
المائدة	ـ آ 87	ـ 136 ـ 139.	الأنعام
الأنعام	ـ آ 2. ـ آ 6. ـ 159، 164آ	ـ آ 11 ـ 25 ـ آ 59 ـ 176. ـ آ 6 ـ 7.	الأعراف

نخلص من خلال هذا الجدول إلى:

ـ أن سورة البقرة تمتد صلاتها عبر آل عمران والنساء والمائدة والأنعام.

ـ أن سورة الأنعام تمتد صلاتها ـ بشكل رجعي ـ من المائدة إلى النساء إلى آل عمران إلى البقرة إلى الفاتحة.

ـ أن سورة الأنعام بكاملها ـ حسب رأي السيوطي ـ شرح لآيتين في البقرة هما الآية 21 والآية 29.

إن ما يلفت الانتباه في معالجة النص القرآني على ضوء علاقة الإجمال والتفصيل، هو أن السيوطي يتصوره نصاً محكم البناء متلاحمه، وهو نص يعتمد في ذلك على «زرع» مجموعة من العناصر في سورة معينة، ثم تقع تنميتها (أو تنمية بعضها) في سورة لاحقة،

بل قد تكون سورة بأكملها تنمية لآية أو آيتين وردتا في سورة سابقة (كما هو حال البقرة مع الأنعام) دون أن تخلو السورة اللاحقة بدورها من عناصر تنمي في سورة أو سورة لاحقة. يمكن أن يضاف إلى هذا أن العلاقة بين السور كما درسها السيوطي لا تسير في اتجاه واحد، بل تسير في اتجاهين: الذهاب والإياب. ولعل الجدول التالي يوضح هذا:

البقرة	آل عمران	النساء	المائدة	الأنعام
أ.	ح.	ل.	+ي.	+ق.
ب.	غ.	ل.	ت.	+غ.
ج.	ذ.	م.	ث.	+ط.
د.	+أ.	ن.	ط.	+ع.
هـ.	+ب.	+ج.	ع.	
و.	.	+هـ.	ل.	
ي.	.		+ن.	
ع.			+و.	
ق				
.				
.				
.				

ملاحظة: (تشير العلامة + إلى التفصيل)

على هذا النحو يمكن أن يشبه النص القرآني بسلسلة تنشدّ حلقاتها بعضها إلى بعض، مما يضمن تلاحمه كنص لا تني العلاقات بين أجزائه تتقوى كلما تقدمنا في قراءته. وقد عبر عن هذه الحقيقة الإمام الشاطبي قبل السيوطي قال «المدني من السور ينبغي أن يكون منزلاً في الفهم على المكي، وكذلك المكي بعضه مع بعض. والمدني بعضه مع بعض، على حسب ترتيبه في التنزيل، وإلا لم يصح. والدليل على ذلك أن معنى الخطاب المدني في الغالب مبني على المكي، كما أن المتأخر من كل واحد منهما مبني على ما تقدمه، دل على ذلك الاستقراء. وذلك إنما يكون ببيان مجمل، أو تخصيص عموم، أو تقييد مطلق، أو تفصيل ما لم يفصل، أو تكميل ما لم يظهر تكميله»[76].

(76) الشاطبي. الموافقات. مج2. ج3. ص244.

7 - 13 - 2 ـ الاتحاد والتلازم

يقصد السيوطي بالاتحاد والتلازم ذلك التناسب الذي يقوم بين سورتين، ويتجلى في:

- مناسبة خاتمة السورة الثانية لفاتحة السورة الأولى.
- تلازم لفظي كالجنة والنار، أي عند ذكر الجنة أو النار ومن يحل بإحداهما في سورة، وذكر من يحل بالأخرى في سورة لاحقة لها مباشرة.
- اتحاد معنوي كأن يذكر الأصل في سورة سابقة ثم يذكر الفرع في السورة اللاحقة، مثل ذكر خلق آدم في سورة البقرة، وذكر مبدأ خلق أولاده في آل عمران.

نظراً لأن الأمثلة على الاتحاد والتلازم كثيرة فإننا سنكتفي ببعضها لينوب المذكور عن غير المذكور:

- البقرة مفتتحة بذكر المتقين وأنهم هم المفلحون، وآل عمران مختومة بقوله ﴿واتقوا الله لعلكم تفلحون﴾. ومن صور تلازم السورتين أن البقرة «بمنزلة إزالة الشبهة، ولهذا تكرر هنا ما يتعلق بالمقصود الذي هو بيان حقيقة الكتاب: من إنزال الكتاب وتصديقه للكتب قبله، والهدى إلى الصراط المستقيم، وتكررت هنا آية ﴿قولوا آمنا بالله وما أنزل...﴾ بكمالها، ولذلك أيضاً ذكر في هذه ما هو تالٍ لما ذكر في تلك، أو لازم في تلك أو لازم له، ومن هذا اللازم:

- ذكر خلق الناس، في البقرة	- ذكر تصويرهم في الأرحام في آل عمران.
- ذكر مبدأ خلق آدم...	- ذكر مبدأ خلق أولاده في آل عمران.
- افتتح البقرة بخلق آدم بلا أب ولا أم.	- ذكر في آل عمران نظيره في الخلق من غير أب.

يعلق السيوطي «واختصت البقرة بآدم، لأنها أول السّور، وآدم أول في الوجود، وهذا كالفرع والتتمة لها، فمختصة بالإعراب والبيان»[77].

ويقول عن تلازم المائدة والنساء «وختمت سورة المائدة بصفة القدرة، كما افتتحت

(77) السيوطي. المرجع السابق. ص73.

النساء بذلك. وافتتحت النساء ببدء الخلق، وختمت المائدة بالمنتهى من البعث والجزاء، فكأنهما سورة واحدة اشتملت على الأحكام من المبتدأ إلى المنتهى»[78].

7 - 13 - 3 ـ رد العجز على الصدر

يعتبر السيوطي أن اعتلاق الواقعة بالرحمن أشبه برد العجز على الصدر. قال «وانظر إلى اتصال قوله هنا [الواقعة] ﴿إذا وقعت الواقعة﴾ بقوله هناك [في الرحمن] ﴿فإذا انشقت السماء﴾، ولهذا اقتصر في الرحمن على ذكر انشقاق السماء، وفي الواقعة على ذكر رج الأرض فكأن السورتين لتلازمهما واتحادهما سورة واحدة»[79]. ويرى السيوطي أن الاتحاد والتلازم الذي بين السورتين أثر في ترتيبهما:

وردت في الرحمن العناصر التالية:

ـ ذكر القرآن + ذكر الشمس والقمر + ذكر النبات + ذكر خلق السماء + خلق الجان + صفة القيامة + صفة الجنة + صفة النار.

وفي الواقعة ترتبت العناصر كالتالي: ذكر القيامة + صفة الجنة + صفة النار + خلق الإنسان + النبات + الماء + النار + النجوم + القرآن.

وهذا الترتيب هو الذي سماه السيوطي رد العجز على الصدر بحيث ختمت الواقعة بما افتتحت به الرحمن. فكأن السورتين سلكتا الطريقة التالية في الترتب:

الرحمن

الواقعة

خلاصة

تناولنا في هذا الفصل مساهمة مبحثين، مترابطين أشد الارتباط، في بلورة الكيفية التي يتأخذ بها النص القرآني. وقد رأينا كيف أن المفسرين والمصنفين في علوم القرآن

(78) المرجع نفسه. ص 82.

(79) المرجع نفسه. ص 121.

اجتهدوا من أجل إبراز اتساق النص القرآني وانسجامه. على أن الاهتمام بالانسجام لم يكن الانشغال الوحيد لهؤلاء، وأولئك، وإنما كان جزءاً من انشغال أشمل هو فهم القرآن وإظهار وجوه إعجازه...

ومع ذلك فإن ما وصلنا إليه من خلال رصد أعمال ثلاثة مفسرين يجعل نتائجنا نسبية، خاصة وأن رصدنا للانسجام انحصر في سورة البقرة. معنى هذا أننا نفترض وجود مظاهر وآليات أخرى كامنة لا يمكن أن يكشف عنها إلا بحث استقصائي لمختلف التفاسير ولبقية السور.

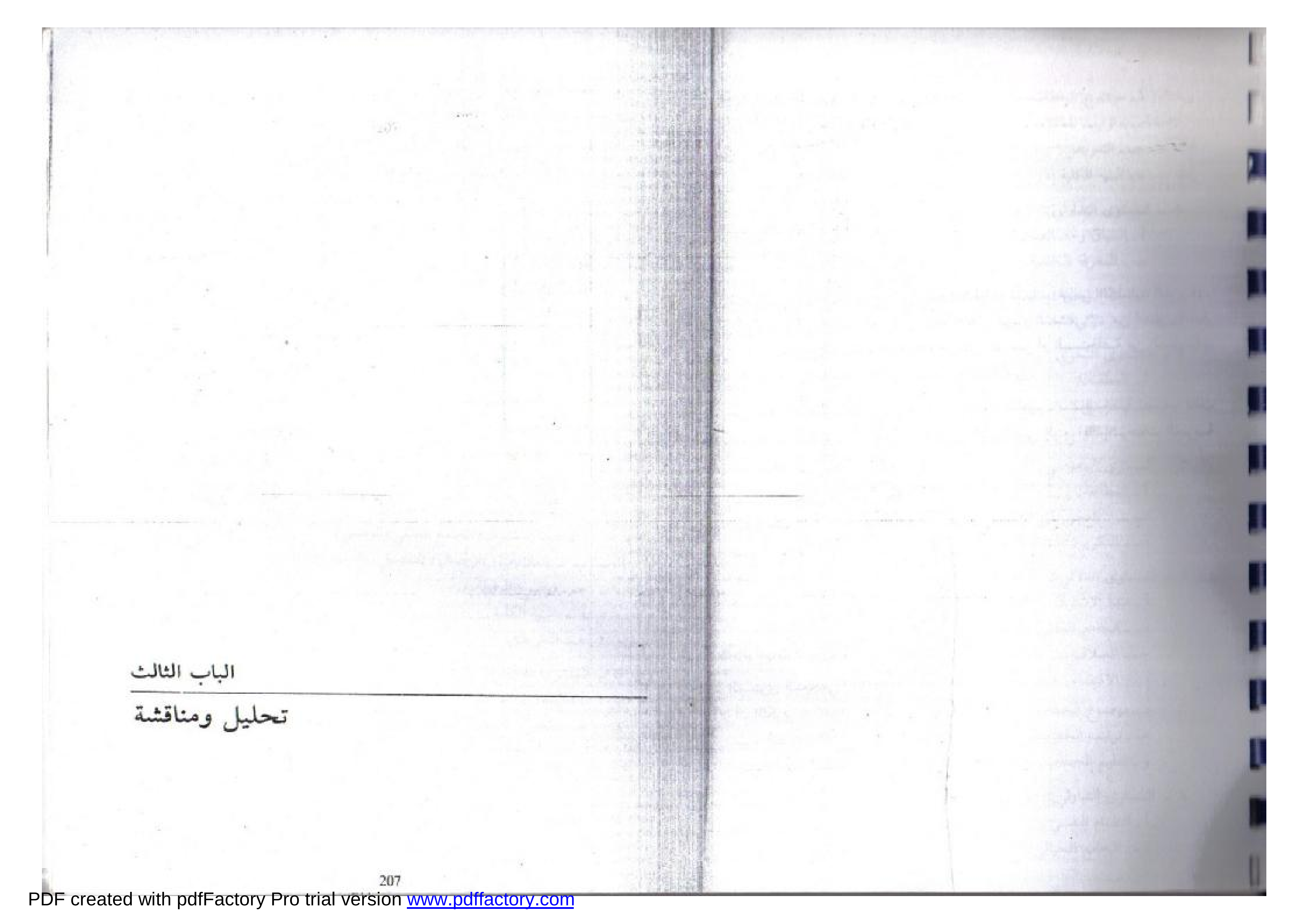
لقد تبدى لنا أن الوسائل والعلاقات التي ينسجم بها الخطاب، وفق المفسرين والمصنفين في علوم القرآن، تنتمي إلى ثلاثة مستويات وصفية:

1 ـ المستوى النحوي:
- العطف.
- الإحالة.
- الإشارة.

2 ـ المستوى المعجمي:
- التكرير ووظيفته.
- بناء السورة على حرف أو حروف.

3 ـ المستوى الدلالي:
- موضوع الخطاب.
- تنظيم الخطاب.
- ترتيب الخطاب.
- العلاقات:
  - البيان والتفسير.
  - الإجمال والتفصيل.
  - العموم/ الخصوص.

معنى هذا أن المفسرين والمصنفين في علوم القرآن اهتموا بالاتساق الذي يندرج تحته المستويان النحوي والمعجمي وبالانسجام الذي يندرج تحته المستوى الدلالي.



الباب الثالث

تحليل ومناقشة

تمهيد

سنخصص هذا الباب الأخير من البحث لتحليل قصيدة «فارس الكلمات الغريبة»، للشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) من ديوان أغاني مهيار الدمشقي(*)، من أجل - اختبار مجموعة من المفاهيم سواء منها المقترحة من قبل الغربيين أم المستخلصة من الممارسات النصية التحليلية في مباحث البلاغة والتفسير والنقد الأدبي.

من أجل القيام بتحليل واضح - واختبار لهذه المفاهيم - سنقوم بعملية تصنيف لتلك المفاهيم حسب المستوى الوصفي - التحليلي الذي تنتمي إليه. فالمقترحات الغربية يمكن أن تصنف إلى أربعة مستويات:

1 - المستوى النحوي:

أ - الإحالة.

ب - الإشارة.

جـ - الاستبدال.

د - الحذف.

هـ - الوصل.

و - أدوات المقارنة.

2 - المستوى المعجمي:

أ - التكرير.

ب - التضام.

جـ - الأسماء العامة.

3 - المستوى الدلالي:

(*) انظر الملحق ص 393.

أ ـ موضوع الخطاب.

ب ـ ترتيب الخطاب.

جـ ـ التغريض.

د ـ البنية الكلية.

4 ـ المستوى التداولي:

أ ـ السياق وخصائصه.

ب ـ المعرفة الخلفية.

كما أن المعطيات المستخلصة من المباحث العربية يمكن أن تصنف على الشكل نفسه:

1 ـ المستوى النحوي:

أ ـ العطف.

ب ـ الإحالة.

جـ ـ الإشارة.

2 ـ المستوى المعجمي:

أ ـ المطابقة.

ب ـ رد العجز على الصدر.

جـ ـ التكرير: البناء، المناسبة.

3 ـ المستوى الدلالي:

أ ـ مبدأ الاشتراك.

ب ـ الجامع العقلي والوهمي.

جـ ـ العلاقات: التأكيد والبيان، الإجمال والتفصيل، العموم والخصوص، الاقتضاء، الجزء/ الكل، السبب/ المسبب...

د ـ موضوع الخطاب.

هـ ـ ترتيب الخطاب.

و ـ تنظيم الخطاب.

4 ـ المستوى التداولي:

أ ـ التضام النفسي.

ب ـ الجامع الخيالي.

جـ ـ السؤال المقدر.

هـ ـ الأفعال الكلامية (التماثل والاختلاف).

من هذين التصنيفين يمكن أن نصوغ الإطار النظري الذي سنسير على هديه في التحليل، وهو إطار مستخلص بعد إدماج الاقتراحين معاً.

1 ـ المستوى النحوي:

أ ـ الإحالة.

ب ـ الإشارة.

جـ ـ أدوات المقارنة

د ـ العطف.

هـ ـ الحذف.

و ـ الاستبدال.

2 ـ المستوى المعجمي:

أ ـ التكرير (البناء، المناسبة، رد العجز على الصدر).

ب ـ التضام.

جـ ـ المطابقة.

3 ـ المستوى الدلالي:

أ ـ مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي).

ب ـ العلاقات: الإجمال/ التفصيل، العموم/ الخصوص.

جـ ـ موضوع الخطاب.

د ـ البنية الكلية.

هـ ـ التغريض.

4 ـ المستوى التداولي:

أ ـ السياق وخصائصه.

ب ـ المعرفة الخلفية (الأطر... الجامع الخيالي، التضام النفسي).

5 ـ المستوى البلاغي:

ـ الاستعارة (التعالق الاستعاري).

ملاحظة:

نظراً لخصوصية الخطاب الشعري فقد أضفنا مستوى بلاغياً نرصد فيه دلالة

الاستعارات الموظفة في النص، وصولاً إلى البحث في كيفية تعالقها من أجل إنتاج نص منسجم. وهذا لا يعني أن هذا المستوى هو وحده الذي يميز الخطاب الشعري عن بقية الخطابات، وإنما يعني هذا أنه يوظف الاستعارة بشكل مكثّف.

8 ـ المستوى النحوي المعجمي

سنقارب في هذا الفصل مستويين يتعلقان (بهما يتجلى) باتساق النص، وهما المستوى النحوي والمستوى المعجمي. وإن هدفنا من هذه المقاربة هو الكشف عن مدى فعالية الاتساق وكذا إبراز حدوده، مجتهدين في اقتراح بعض التعديلات التي تفرضها طبيعة النص الشعري موضوع التحليل.

ونظراً لأن الشبكة التي وضعها هاليداي ورقية حسن، لوصف اتساق نص ما، عملية فقد تبنيناها تلافياً للتطويل. غير أن هذه الشبكة في حاجة إلى بعض التوضيحات:

1 ـ وضعنا لكل جملة شعرية رقماً حسب تدرج القصيدة من البداية حتى النهاية، وهو الرقم الموجود في الخانة الأولى من الشبكة.

2 ـ يعني الرقم المدرج في الخانة الثانية عدد الروابط المستعملة في الجملة الشعرية، سواء كانت هذه الروابط داخل الجملة نفسها، أم رابطة إياها مع جمل سابقة.

3 ـ في الخانة الثالثة العنصر اللغوي الذي يتضمن وسيلة اتساق كيفما كان نوعها.

4 ـ الخانة الرابعة خاصة بنوع العنصر الاتساقي:

- إح. ض. قب = إحالة ضميرية قبلية.
- إح. إش = إحالة إشارية.
- عط = عطف.
- عط سب = عطف سببي.
- حذ = حذف.
- مقا = مقارنة.
- اس = استدراك.

5 ـ وفي الخانة الخامسة (المسافة) رقم يشير إلى عدد الجمل الفاصلة بين العنصر الاتساقي والعنصر المفترض.

6 ـ أما الخانة السادسة فهي خاصة بالعنصر المفترض (الكلمة المحال إليها، أو المكررة . . .).

رغبة منا في الوضوح وفي تسهيل إدراك المشاكل لجأنا إلى وصف كل مستوى على حدة، ومن ثم انقسم الفصل إلى قسمين نحوي ومعجمي.

8 - 1 ـ المستوى النحوي

8 - 1 - 1 ـ الوصف :

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
1	4	يقبل (هو)	إح. ض. قب	0	فارس الكلمات الغريبة
		كالغابة	مقا.	0	أعزل
		و	عط.	0	كالغابة.
		كالغيم	مقا.	0	أعزل
2	3	حمل (هو)	إح. ض. قب	1	فارس الكلمات
		و	عط	0	حمل
		نقل (هو)	إح. ض قب	1	الفارس
		مكانه	إح. ض قب	0	البحر
3	1	يرسم (هو)	إح. ض قب	2	الفارس
4	6	يصنع (هو)	إح. ض قب	3	الفارس
		قدميه	إح. ض قب	3	الفارس
		و	عط	0	يمنع
		يستعير (هو)	إح. ض قب	3	الفارس
		ثم	عط	0	يستعير
		ينتظر (هو)	إح. ض قب	3	الفارس
5	5	إنه	إح. ض قب	4	الفارس (العنوان)
		(يعرفها)	إح. ض قب	0	الأشياء

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		(و)	عط	0	يعرفها
		(يسميها)	إح. ض. قب	0	الأشياء
		(بها)	إح ض. قب	0	الأشياء
6	4	إنه	إح. ض قب	5	الفارس
		(نقيضه)	إح. ض قب	0	الواقع
		(و)	عط	0	الحياة
		(غيرها)	إح ض. قب	0	الحياة
7	1	يحيا (هو)	إح. ض قب	6	الفارس
8	6	يحيا (هو)	إح. ض قب	7	الفارس
		(و)	عط	0	يحيا
		يظل (هو)	إح. ض قب	7	الفارس
		(ماحيا)	إح. ض قب	7	الفارس
		(راقصا)	إح. ض قب	7	الفارس
		(و)	عط	0	للتراب
9	3	و	عط		؟
		يعلن (هو)	إح ض قب	8	الفارس
		(ناقشاً)	إح. ض قب	8	الفارس
10	2	يملأ (هو)	إح. ض قب	9	الفارس
		(و)			
		(يراه)	إح. ض قب	9	الفارس
11	4	يصير (هو)	إح. ض قب	10	الفارس
		(و)	عط	0	يصير
		يغوص (هو)	إح. ض قب	10	الفارس
		(فيه)	إح. ض. قب	0	الزبد
12		(هو)	إح. ض. قب	11	الفارس
		و	عط	0	يحول
		يعدو (هو)	إح. ض قب	11	الفارس

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		(خلفها)	إح. ض قب	0	الطريدة
13	4	كلماته	إح. ض قب	12	الفارس
		(و)	عط		
		وطنه	إح. ض قب	12	الفارس
		(لكن) + ه	عط. استد		
			إح. ض قب	12	الفارس
14	3	يرعب (هو)	إح ض. قب	13	الفارس (العنوان)
		(و)	عط	0	يرعب،
		ينعش (هو)	إح. ض قب	13	الفارس
15	3	يرشح (هو)	إح ض. قب	وسيط4	الفارس
		(و)	عط	0	يرشح
		يفيض (هو)	إح. ض قب	14	الفارس
16	2	يقشر (هو)	إح. ض قب	15	الفارس
		كا(لبصلة)	مقا	0	الإنسان
17		إنه	إح. ض قب	16	الفارس
		(و)	عط	0	إنه الريح . . .
		«إنه»	حذف	0	إنه
		منبعه	إح. ض قب	0	الماء
18	7	يخلق (هو)	إح. ض قب	17	الفارس
		(نوعه)	إح. ض قب	0	الفارس
		(نفسه)	إح. ض قب	0	الفارس.
		(له)	إح. ض قب	0	الفارس
		و	عط	0	الفارس
		(خطواته)	إح ض. قب	0	الفارس
		(جذوره)	إح. ض. قب	0	الفارس
19	3	يمشي (هو)	إح. ض قب	18	الفارس
		(و)	عط		

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		(له)	إح. ض قب	18	الفارس
20	3	ليس (هو)	إح. ض قب	19	الفارس
		ليس (هو)	إح. ض قب	19	الفارس
		ليس (هو)	إح. ض قب	19	الفارس
21	4	هو ذا	إح ض + إشا	20	الفارس
		كر مع	مقا	0	هو
		يرفع (هو)	إح. ض قب	20	الفارس
		نزيفه	إح. ض قب	20	الفارس
22	3	هو ذا	إح. ض +إشا	21	الفارس
		و	عط	0	يلبس
		يصلي(هو)	إح. ض قب	21	الفارس
23	2	هوذا	إح. ض + إش	22	الفارس
24					
25	2	له	إح. ض	0	مهيار
		و	عط	0	قمر
26	2	و	عط	0	
		شكاه	إح ض قب	1	مهيار
27	3	يحيا (هو)	إح ض قب	0	مهيار
		(و)	عط	0	يحيا
		يملك (هو)	إح. ض قب	0	مهيار
28		(خانه)	إح. ض قب	0	مهيار
		(عاشقوه)	إح. ض قب	0	مهيار
29	0	(عاشقوه)	إح. ض قب		مهيار
30	0	(عاشقوه)	إح. ض قب		مهيار
31	0	(عاشقوه)	إح. ض قب		مهيار
32	13	ضيع (هو)	إح. ض. قب	0	مهيار
		(و)	عط	0	ضيع

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		(إحساسه)	إح. ض قب	0	مهيار
		(ما عش) هو	إح. ض قب	0	مهيار
		حتى	عط	0	
		(خطوه)	إح. ض قب	0	مهيار
		(و)	عط	0	صار
		وجناه	إح. ض قب	0	مهيار
		جمع (هو)	إح. ض قب	0	مهيار
		أشلاءه	إح. ض قب	0	مهيار
		جمعها	إح. ض قب	0	أشلاءه
		و	عط	0	جمع
		انتثر (هو)	إح. ض قب	0	مهيار
33	2	تبحث	إح. ض قب	0	الصخرة
		عيناه	إح. ض قب	1	مهيار
34	2	عيناه	إح. ض قب	2	مهيار
		تسال	إح. ض قب	0	الأعين
35	2	عيناه	إح. ض قب	3	مهيار
		كالنزيف	مقا	0	سفر يسيل
36	2	تعبره	إح. ض قب	0	عالم
		عيناه	إح. ض قب	4	مهيار
37	1	عيناه	إح. ض قب	5	مهيار
38	1	عيناه	إح. ض قب	6	مهيار
39	2	يثقب	إح. ض قب	7	مهيار
		يبحث	إح. ض قب	7	مهيار
41	3	يضربنا	إح. ض قب	0	مهيار
		يحرق	إح. ض قب	0	مهيار
		و	عط	0	الحياة
42	2	ف	عط	0	الجملة 41

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		و	عط	0	الرعب، الا الله
43	1	و	عط	0	الجملة 42
44	1	يهبط	إح. ض قب	2	مهيار
45	1	يتلاقى	إح. ض قب	2	مهيار
46	3	يعلن	إح. ض قب	4	مهيار
		و(×2)	عط	0	أعراسنا، المرافىء
47	1	يعلن	إح. ض قب	5	مهيار
48	7	تاريخه	إح. ض قب	6	مهيار
		يأكل	إح. ض قب	6	مهيار
		يجوع	إح. ض قب	6	مهيار
		جبينه	إح. ض قب	6	مهيار
		و	عط	0	يأكل
		يموت	إح. ض قب	6	مهيار
		يموت	إح. ض قب	6	مهيار
49		وحده	إح. ض قب	7	مهيار
50		وحده	إح. ض قب	8	مهيار
51	9	لاقيه	إح. ض قب	9	مهيار
		أو	عط	0	لاقيه بالشوك
		لاقيه	عط	9	مهيار
		و	عط	0	لاقيه... الحجار
		يديلمه	إح. ض قب	9	مهيار
		تحتها	عط	0	علقي...
		و	عط	0	علقي...
		صدغيه	إح. ض قب	9	مهيار
		أو	عط	0	بالوشم
53	8	و(×3)	عط	0	زيتونة، نهر، جزيرة

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		أو	عط	0	تروح
		طريقه	إح. ض قب	0	مهيار
		تقرأ	إح. ض قب	0	زيتونة، نهر...
		سريرها	إح. ض قب	0	زيتونة، نهر...
		كتابه	إح. ض قب	0	مهيار
54	2	يجهل	إح. ض قب	1	مهيار
		يتكلم	إح. ض قب	1	مهيار
55	1	يجهل	إخ. ض قب	2	مهيار
56	1	إنه	إح. ض قب	3	مهيار
57	1	إنه	إح. ض قب	4	مهيار
58	2	هو ذا	إح. ض قب	5	مهيار
		يتقدم	إح. ض قب	5	مهيار
59	2	شعره	إح. ض قب	6	مهيار
		كالنحاس	مقا	0	حيتنا، ساحراً.
60	1	إنه	إح. ض قب	7	مهيار
61	1	إنه	إح. ض قب	8	مهيار
62	2	و	عط	0	الصدى
		يختبيء	إح. ض قب	0	فارس الكلمات
63	1	يختبيء	إح. ض قب	1	فارس الكلمات
64	1	يختبيء (هو)	إح. ض قب	2	الفارس
65	1	يختبيء (هو)	إح. ض قب	3	الفارس
66	10	و	رابط	0	الجمل السابقة
		عينيه			
		أبوابه (الصباح)	إح. ض قب	0	الصباح
		و	عط	0	يغلق
		ينطفيء	إح. ض قب	0	الصباح

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		يلجيء	إح. ض قب	4	الفارس
		مصباحه	إح. ض قب	4	الفارس
		يأسه	إح. ض قب	4	الفارس
		و	عط	0	يلجيء
		يلتجيء	إح. ض قب	4	الفارس
67	2	و	عط	0	النخيل انحنى
		و			النهار انحنى
68	2	إنه	إح. ض قب	5	فارس الكلمات
		إنه	إح. ض قب	5	فارس الكلمات
69	8	غير أن	عط تبايني	0	الجمل السابقة
		رفعتْ (هي)	إح. ض قب	0	السماء
		باسمه	إح. ض قب	6	الفارس
		سقفها	إح. ض قب	0	السماء
		و	عط	0	رفعت
		كي	عط	0	
		تدلي (هي)	إح. ض قب	0	السماء
		وجهه	إح. ض قب	6	فارس الكلمات
70	2	يحلم (هو)	إح. ض قب	7	فارس الكلمات
		عينيه	إح. ض قب	7	فارس الكلمات
71	1	يحلم (هو)	إح. ض قب	8	فارس الكلمات
72	3	يحلم (هو)	إح. ض قب	9	فارس الكلمات
		أيامه	إح. ض قب	9	فارس الكلمات
		أيامه	إح. ض قب	9	فارس الكلمات
73	3	يحلم (هو)	إح. ض قب	10	فارس الكلمات
		كالبحر	مقا	0	أن ينهض، أن ينهار
		سماءه	إح. ض قب	10	فارس الكلمات

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
74	0	(مهيار)			(مهيار)
75	2	هو ذا	إح . ض إش	0	مهيار
		يتخطى (هو)	إح . ض إش	0	مهيار
76	3	هو ذا	إح . ض إش	1	مهيار
		يرفض (هو)	إح . ض إش	1	مهيار
		بأسه	إح . ض إش	1	مهيار
77	2	لأنه	سب + إح ض	2	مهيار
		علمنا (هو)	عط سب + إح ض	2	مهيار
78	2	لأنه	عط سب + إح ض	3	مهيار
		ناره	عط سب + إح ض	3	مهيار
79	4	لأنه	عط سب + إح ض	4	مهيار
		أعطى (هو)	عط سب + إح ض	4	مهيار
		أقلامه	عط سب + إح ض	4	مهيار
		كتابه	عط سب + إح ض	4	مهيار
80	2	يمد	إح . ض قب	5	مهيار
		راحته	إح . ض قب		مهيار
81	5	و	عط	0	يمد راحته
		بناظريه	إح . ض قب	6	مهيار
		يلبس (هو)	إح . ض قب	6	مهيار
		ينام (هو)	إح . ض قب	6	مهيار
		يديه	إح . ض قب	6	مهيار
82	7	يأخذ (هو)	إح . ض قب	7	مهيار
		عينيه	إح . ض قب	7	مهيار
		(يأخذ من آخر الأيام)	حذف	0	يأخذه
		يأخذ (هو)	إح . ض قب	7	مهيار
		يديه	إح . ض قب	7	مهيار

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		و	عط	0	يأخذ...
		يخلق (هو)	إح . ض قب	7	مهيار
83	5	أعرفه	إح . ض قب	8	مهيار
		يحمل (هو)	إح . ض قب	8	مهيار
		عينيه	إح . ض قب	8	مهيار
		سماني	إح . ض قب	8	مهيار
		و	عط	0	التاريخ
84	2	أعرفه	إح . ض قب	9	مهيار
		سماني	إح . ض قب	9	مهيار
85	3	و	عط	0	أبواب
		جهة	إح . ض قب	0	مهيار
		يديه	إح . ض قب	0	مهيار
86	4	إليه	إح . ض بع	0	مهيار
		نشتاقه	إح . ض بع	0	مهيار
		له	إح . ض بع	0	مهيار
		و	عط	0	توأمنا
88	5	فلك (هو)	إح . ض قب	0	مهيار
		الغازه	إح . ض قب	0	مهيار
		و	عط	0	فلك
		رماها (هو)	إح ض قب (×2)	0	مهيار والغازه
89	0	؟	؟	؟	؟
90	0	؟	؟	؟	؟
91	1	سواها	إح . ض قب	0	البحار
92	0	؟	؟	؟	؟
93	0	؟	؟	؟	؟
94	7	عرف (هو)	إح . ض قب	5	مهيار (ج 88)

رقم الجملة الشعرية	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		ف	عط سببي	0	عرف
		رمى (هو)	إح . ض قب	5	مهيار
		صخرة	إح . ض قب	5	مهيار
		فوقهم	إح . ض قب	0	الآخرين
		و	عط	0	رمى
		استدار (هو)	إح . ض قب	5	مهيار
95	5	وجهه	إح . ض قب	6	مهيار
		ينحني	إح . ض قب	0	وجهه
		فوقها	إح . ض قب	0	الحدود الغريبة
		و	عط	0	ينحني
		يضيء	إح . ض قب	0	مهيار
96	3	لا يلتقي	إح . ض قب	7	مهيار
		سواه	إح . ض قب	7	مهيار
		يحيى	إح . ض قب	7	مهيار
97	2	لا يلمح	إح . ض قب	8	مهيار
		استدار	إح . ض قب	8	مهيار
98	3	ذاك	إح . إش	0	مهيار
		و	عط	0	الرؤى
		هذا	إح . إش بع	0	الزمان
99	[illegible]	ذاك	إح إش بع	0	مهيار
		أظفاره	إح . ض قب	0	مهيار
		و	عط	0	دم
100	4	إنه	إح . ض قب	0	مهيار
		أحبابه	إح . ض قب	1	مهيار
		رأوه	إح . ض قب	1	مهيار
		و	عط	0	رأوه

تبرهن الشبكة السالفة المخصصة لوصف الوسائل التي اعتمدها نص «فارس الكلمات الغريبة» في اتباقه على أن النص شديد الاتساق مما يمكننا من استخلاص النتائج التالية:

1 ـ أن الربط بين عناصر نفس الجملة أو بين الجمل تم بالواو (60 حالة).

2 ـ ان الربط بين عناصر نفس الجملة أو بين الجمل تم أيضاً بضمير الغائب (102 حالة).

3 ـ ان الربط بين الجمل الشعرية بواسطة الواو قليل.

4 ـ ان الربط بين المقاطع بالواو غير وارد.

5 ـ ان الضمير المحيل إلى الغائب هو الذي قام بوظيفة الربط بين المقاطع، حتى إنه لا يخلو منه مقطع من مقاطع القصيدة. وهذا يعني أن هناك ذاتاً مستمرة (حاضرة بقوة) في القصيدة برمتها.

6 ـ إن الربط بالإشارة نادر.

7 ـ هذه النتيجة مترتبة عن السابقات وهي أن وظيفة الاتساق قام بها عنصران (وسيلتان): الواو داخل الجمل أو العناصر المشكلة للمقطع الواحد، والهاء ضميراً غائباً محيلاً إلى ذات معينة خلال مقاطع النص، أو إلى شيء ما داخل نفس الجملة أو المقطع.

8 ـ 1 ـ 2 ـ المناقشة

إن أول سؤال يطرح نفسه على المحلل هو: ها نحن قد انتهينا من وصف الكيفية التي اتسق بها النص، فما هي الفائدة المرجوة من هذا العمل الشكلي؟ لم يغفل هاليداي ورقية حسن (1976) هذا السؤال، لذا يقدمان التوضيح التالي: «إننا إذ نقدم إطاراً لتحليل وترميز notation نص ما ينبغي أن نشدد، مع ذلك، على واقع كوننا ننظر إلى تحليل نص ما ـ من زاوية مثل هذا الإطار ـ كوسيلة نحو غاية، وليس كغاية في ذاته؛ من المحتمل أن يعني ذلك شيئاً في سياق تدريس الإنشاء، وشيئاً آخر في سياق التحليل الآلي للنص بالحاسوب، وشيئاً مختلفاً أيضاً في سياق الدراسات الأسلوبية(...) يمكن أن تثار أسئلة مثل: هل يفضل متكلم أو كاتب ما نوعاً من الاتساق على أنواع أخرى؟ هل تظل الروابط الاتساقية ثابتة أو أنها تتنوع، وإذا كانت متنوعة، فهل يرتبط التنوع، بشكل مطرد، بعامل أو عوامل أخرى؟ ما هي العلاقة بين الاتساق وبين تقسيم النص المكتوب إلى فقرات؟ هناك عدة أسئلة أساسية يمكن أن تقارب باتخاذ الدراسة المنظمة للاتساق نقطة انطلاق»[1]. تلك كانت مجموعة من الأهداف التي يمكن أن تواجه الباحث في اتساق

(1) هاليداي ورقية حسن: 1976، ص332.

النص. ولأننا نود مناقشة أطروحة هاليداي ورقية حسن على ضوء الوصف الذي قمنا به للنص الشعري موضوع التحليل فإننا سندرج هدفين مركزيين وجها بحثهما، وهما هدفان يجعلاننا نتحرك في أرضية مشتركة:

أ - أشرنا في الفصل الأول من هذا البحث إلى أن الغاية الأساسية التي يسير الباحثان سيراً حثيثاً نحوها هي بلورة معيار يمكن من التمييز بين النص وبين اللانص، وقد وجدا أن الاتساق أو عدمه هو الحد الفاصل بين الاثنين.

ب - أن وسائل الاتساق كما كشفا عنها هي التي تبني النص «ينبغي أن يشدد على أن عدد الجمل الفاصلة، في جميع الحالات، هو الذي ينبغي أن يعدد وليس(...) عدد مرات ورود عنصر اتساقي وسيطي، وذلك لأن اهتمامنا يكمن في الطريقة التي تبني بها العلاقات الاتساقية نصاً ما»[2].

على ضوء الغايتين السابقتين نتساءل: هل يمكن أن يعد الاتساق مظهراً حاسماً في التمييز بين ما يعتبر نصاً وما لا يعتبر نصاً؟ ثم هل تكفي العلاقات الاتساقية لإبراز كيفية انبناء النص؟ لكي نتمكن من تقديم إجابة على هذين السؤالين سننظر في بعض مشكلات الاتساق التي يطرحها النص الذي يعنينا.

أول سطر شعري في قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» هو:

- «يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه».

في هذا السطر عشرة روابط (هو، ك، و، ك، هو، و، هو، هاء) نعيد كتابة السطر مفصلاً كي تبرز جيداً:

- يقبل (هو) أعزل كالغابة و(يقبل) كالغيم لا يرد هو، وأمس حمل (هو) قارة ونقل (هو) البحر من مكان (البحر).

وهي روابط تنتمي إلى ثلاثة أنواع اتساقية (الإحالة، المقارنة، العطف). تبعاً لرأي هاليداي ورقية حسن يعد هذا السطر متسقاً أشد ما يكون الاتساق. بيد أننا حين ننظر إليه بإمعان نجد أن هناك علاقة بين الجملتين المشكلتين لهذا السطر غير ممكن أخذها بعين الاعتبار إن نحن اكتفينا بتتبع الوسائل التي ألح الباحثان على دورها في اتساق النص، ونعني بها علاقة التباين بين زمن حدثي الفعلين (الإقبال، الحمل والنقل):

- يقبل (اليوم أو غداً) أعزل...، وأمس حمل... ونقل... أي هناك أمس واليوم، وفي كل منهما حدث شيء ما، كما أنه ليس مصادفة أن يفتتح النص بالتباين، إذ

(2) المرجع نفسه. ص 331.

نفترض أن هذه البداية ستوجه النص توجيهاً لن يحيد عنه كما سنرى ذلك في حينه. ثم إن هاهنا أمراً آخر يتعلق بترتيب الخطاب، «فالأولى» أن يتقدم الحدث الذي وقع في الماضي الحدث الذي حصل (يحصل) في الحاضر:

- أمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه (وها هو) يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد.

إذا كان هذا هو الترتيب الذي «ينبغي» أن يسلكه الخطاب حسب فهمنا الفعلي للزمن وسيرورته فإن السطر الشعري أعلاه يخرق هذه القاعدة، ونحن نعلم أن قلب الترتيب لا بد يكمن خلفه مقصد ما، فما هو مقصد المتكلم بهذا؟ في اعتقادنا أن الجملة الثانية (وأمس حمل قارة...) أثارها الإخبار الوارد في الجملة الأولى (يقبل أعزل كالغابة...) وخاصة قوله «لا يرد»، إذ من الممكن أن يشك القارىء في هذا الذي أعلم به في الجملة الأولى، فكان أن ساق المتكلم حقيقة/ حجة مؤكدة للسابقة وهي قوله (وأمس حمل قارة...)، ذلك أن هذه الأفعال لا يقدر على إتيانها إلا من كانت له قدرة خارقة (إلاهية)، وهكذا «يقتنع» القارىء بأن من كانت هذه حاله «لا يرد» فعلاً. بل إن المتكلم سيحمل على المتحدث عنه أفعالاً خارقة غير قابلة للتصديق، وهو بمفاجأته القارىء بهذه الحقيقة في مطلع القصيدة يحاول التأثير فيه حتى يقبل بقية الأفعال والصفات ويألف العالم الذي تنقله إليه القصيدة، وكلما احتج واجهه بهذا البرهان: ألم أقل لك أنه لا يرد، وأكبر دليل على ذلك أنه «حمل قارة ونقل البحر من مكانه».

إذا كان ما أشرنا إليه حتى الآن يتعلق بسطر كامل، فإن ما سنتعرض له الآن مرتبط بمستوى أصغر وهو العلاقة بين العناصر المتعاطفة داخل الجملة الشعرية نفسها لنرى ما هي المشاكل التي يطرحها العطف في الخطاب الشعري على الاتساق باحثين عن سبل مواجهتها.

مثال أول: - يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد... نلاحظ أن التشبيه هنا مزدوج، بمعنى أن الصورة تعتمد على عنصرين: الغابة والغيم، والسؤال إذ ذاك هو أنه تم الجمع بين هذين العنصرين بالواو لينتجا صورة واحدة، فما الذي يبرر هذا الجمع؟ نعتقد أن هذا السؤال لا يمكن أن يجيب عنه النظر إلى الاتساق من زاوية شكلية فحسب، أي بتسجيل كون هذا الجزء الخطابي متسقاً باستعمال الواو العاطفة، وإنما الذي ينبغي أن ينظر فيه هو مبررات الجمع بين العنصرين مما مكنهما من بناء صورة/ خطاب (أو جزء من خطاب).

لتفسير ذلك أمامنا إجراءان أولهما التحليل المعجمي لاستخلاص المقومات المشتركة بينهما، وثانيهما الاعتماد على مفهوم بلاغي هو الجامع الخيالي. على أننا سنكتفي بالإجراء الأول الآن مرجئين الثاني إلى حين مواجهة مشكلات تحتاج إلى حل في القسم المتعلق بمشاكل الانسجام.

في لسان العرب أن الغابة هي «الأجمة التي طالت، ولها أطراف باسقة، يقال ليث غابة. والغاب (. . .) والغابة: الأجمة ذات الشجر المتكاثف لأنها تغيب ما فيها». ويشرح ابن منظور الغيم بأنه «السحابة، والجمع غمام وغمائم، (. . .) وسحاب أغم: لا فرجة فيه. وقال ابن عرفة في قوله تعالى: ﴿وظلّلنا عليهم الغمام﴾، الغمام الغيم الأبيض وإنما سمي غماماً لأنه يغم السماء أي يسترها»[3]. من خلال الشرحين نصل إلى أن الجمع بين العنصرين مبرر بسمات مشتركة بين «الغابة والغيم» منها: الكثافة والستر (الحجب)، وهما سمتان معبر عنهما في اللسان كما يلي: الشجر المتكاثف، لا فرجة فيه، ثم «لأنها تغيب ما فيها»، «لأنه يغم السماء» أي يسترها. وعلى هذا النحو نرى أن العطف وإن كان يساهم في اتساق النص (ومن ثم في بنائه) فإنه من جهة أخرى قد يثير مشاكل لن نجد لها حلا في المستوى النحوي وإنما في المعجمي أو الدلالي بصفة عامة.

المثال الثاني نقتبسه من المقطع المعنون بـ «مدينة الأنصار»:

- أكثر من زيتونة ونهر
ونسمة تروح أو تجيء
أكثر من جزيرة وغابة. . .

نلاحظ أن الواو العاطفة هنا - وهي إحدى وسائل اتساق النص وجعل أجزائه متآخذة - تقوم فعلاً بدور الربط بين عناصر هي: نهر، نسمة، جزيرة، غابة، مما يجعل الخطاب متسقاً، لكن هذه الواو نفسها تثير مشكلة العلاقة بين هذه العناصر، إذ لا يكفي - في نظرنا - أن نشير إلى وظيفة الربط التي تقوم بها الواو بين عناصر جملة ما - على الأقل في الخطاب الشعري وبعض أنواع الخطاب الأخرى - أو خطاب وإنما ينبغي أن نبحث عن مبررات الربط وإمكانه باعتباره وسيلة تدرك بها كيفية اتصال العناصر بعضها ببعض، إذ لا يمكن الربط هكذا كيفما اتفق.

إن الاتساق، بالواو أو بغيره، ينبغي أن ينظر إليه من الزاوية المقابلة، أي الاختزال، وهذه حقيقة يشير إليها جوفري ليتش وميخائيل شورت: «إن الاتساق يتضمن، بشكل مستمر، مبدأ الاختزال الذي بواسطته تسمح لنا اللغة بتكثيف رسائلنا متقين بذلك التعبير المكرر عن الأفكار المعادة»[4].

من هذا المنظور تقوم الواو الرابطة بين عناصر خطاب ما أو جملة ما بمهمتين، أولاهما ربط الأجزاء، والثانية تكثيف الخطاب عن طريق الاختزال، أي تلافي تهلهل الخطاب، ولو لم يكن الأمر كذلك لكان لدينا خطاب مليء بالحشو. لإدراك هذه الحقيقة نعيد إخراج المثال السابق كالتالي:

- أكثر من زيتونة (وأكثر من) نهر.
(وأكثر من) نسمة تروح أو تجيء
أكثر من جزيرة و(أكثر من) غابة. . .

إذن فالواو ليست فقط وسيلة ربط وإنما هي أيضاً وسيلة لجعل الخطاب أكثر «أناقة»، وذلك بإلغاء التعابير المعبرة عن نفس الفكرة.

أما مشكل العلاقة بين العناصر المترابطة بواسطة الواو فيحتاج إلى تأمل، ذلك أن القارىء الذي يواجه مثل السطور السابقة يتجاوز مشكل اتساقها إلى كيفية انسجامها، لأن الاتساق معبر عنه سطحياً (يوجد مؤشر من مؤشراته في الخطاب). بتعبير أوضح إن السؤال الذي يطرحه القارىء هو: ما هي علاقة هذه العناصر المربوطة بالواو فيما بينها؟ والسؤال كما هو واضح لا يتعلق بالاتساق بقدر ما يتعلق بالانسجام، باعتبار أن الفهم والتأويل هنا معطلان، وما لم تدرك العلاقة بين هذه العناصر فإن القارىء سيصاب بخيبة أمل. نعتقد أن أول ما ينبغي أن ينطلق منه قارىء النص الشعري هو التسليم بوجود مسافة بين عالم النص الشعري وبين العالم الفعلي الواقعي. وثاني شيء، وهو مرتبط بالسابق، هو أن «قراءة نص كادب ليس هو أن يجعل القارىء ذهنه طاولة ممسوحة وأن يقاربه بدون زاد مسبق، ينبغي أن ينطلق من فهم ضمني لعمليات الخطاب الأدبي التي تخبره بما ينبغي البحث عنه. إن كل شخص يفتقر إلى هذه المعرفة، إن كل شخص لم يألف الأدب وليس له أدنى اطلاع على التقاليد التي يقرأ بها الأدب سيصاب بخيبة أمل إن هو واجه قصيدة»[5]. فمشكل الاتساق بالنسبة للسطور السالفة غير مطروح، لأن القارىء يعلم أن الواو ساهمت بفعالية في بناء (وصل) عناصر الخطاب السالف بناء محكماً، كما أنه يعرف معنى الكلمات: زيتونة، نهر، نسمة، غابة، جزيرة. . . الخ، ولكنه لا يعرف ماذا يفعل بهذا التوالي الغريب للعناصر التي تشكل الخطاب. إذا كانت الواو تساهم في اتساق الخطاب، فإن الخطاب الشعري هنا لا يعول عليها كثيراً في بناء عالمه وفي خلق مناخه، بل يعتمد على أشياء أخرى سنراها في حينها.

إن تتبع الوسائل التي تجعل النص متسقاً خطياً يجعل المحلل يغفل مظهراً أساسياً يساهم في اتساق الخطاب الشعري ونعني به التوازي، أي «تكرير بنية تملأ بعناصر

(3) ابن منظور. لسان العرب.
(4) ليتش وشورت: 1981. ص 246

(5) ج. كالر: 1981. ص25.

جديدة»[6] أو هو ذلك المظهر الذي «يقتضي إعادة استعمال صيغ سطحية تملأ بتعابير مختلفة»[7]. وفضلاً عن ذلك يعد التوازي «مبدأ يؤسس الوظيفة الشعرية للغة»[8]. وقد ألح الباحثون في الشعر على أهمية التوازي في الخطاب الشعري لأن «بنية الشعر تتميز بتواز مستمر (...) نستطيع القول بشكل عام (...) إن التوازي الموسوم في البنية... هو الذي يولد التوازي الموسوم في الكلمات والمعاني»[9]. أما كيف يساهم التوازي في اتساق الخطاب الشعري فنعتقد أن ذلك يكمن في استمرار بنية شكلية في سطور شعرية متعددة يصبح بعدها الوسيلة الأساسية التي تنبني بها تلك السطور على مستوى تركيبي أشمل. وقد استغل الشاعر هذه الإمكانية في السطر الشعري الذي عالجناه سابقاً:

- يحمل قارة.
ينقل البحر من مكانه.
ينقل أعزل كالغابة.
(ينقل أعزل) كالغيم.

بل إن العناصر التي تملأ بها نفس البنية لا تخلو من علاقة صريحة أو ضمنية فيما بينها كما يعبر عن ذلك جفرسون ودوبوكراند حين إشارتهما إلى أن هناك «تعالقاً بين الأعمال التي تتحدد بواسطة توازي الشكل»[10]، فالأفعال هنا محيلة إلى الذات نفسها بالطريقة نفسها، والفعلان حمل ونقل يدلان على طاقة جبارة تمتاز بها هذه الذات (حمل القارة، نقل البحر)، كما أنهما يدلان على التحويل ويشتركان في الخارق والمعجز.

بدل سرد قائمة كاملة للبنيات المتوازية في القصيدة سنكتفي ببعض الأمثلة الأخرى كي يدل المذكور على غير المذكور:

- ليس نجماً.
ليس إيحاء نبي.
ليس وجهاً خاشعاً للقمر.

إذا كان التوازي يساهم في الاتساق من خلال استمرار بنية شكلية في سطور عدة فإنه في الوقت نفسه يمنح فرصة لتنامي النص، وذلك بإضافة عناصر جديدة. وهذا ما

---

(6) دوبوكراند وجفرسون. 1981. ص 49.
(7) المرجع نفسه. ص 57.
(8) دانيل بريولي: 1984. ص41.
(9) رومان جاكوبسون: 1963. ص 235.
(10) جفرسون ودوبكراند: 1981. ص 58.

نلاحظه في السطور الثلاثة السالفة، فالسطر الأول مكون من عنصرين، والثاني من ثلاثة عناصر، والثالث من أربعة، وهذا ما يوضحه بصورة أبرز المثال التالي:

- يأخذ من عينيه لألأة
(يأخذ من آخر الأيام والرياح شرارة ويخلق الصباح
يأخذ من يديه من جزر الأمطار جبلة.

لهذا الغرض سنلجأ إلى نسج بقية السطور على منوال السطر الأول:

- يأخذ من عينيه لألأة
يأخذ من الأيام شرارة،
يأخذ من الجزر جبلة

إن التوازي هنا «تام» حيث نلاحظ أن عدد العناصر المشكلة لكل سطر متماثل. لكننا بهذه الطريقة «نقص أجنحة» النص ونحد من نموه تركيباً ودلالة. بهذا الإجراء ندرك أهمية التوازي ليس فقط في اتساق الخطاب وإنما في نموه أيضاً.

في الإطار نفسه، أي الاتساق النحوي، نصادف نصوصاً لا تحترم بتاتاً الأعراف والتقاليد التي تحكم إنتاج النص، ونقصد بذلك التتالي الخطي على الصفحة، والخضوع لعلاقات التبعية والتعلق وارتباط اللاحق بالسابق، وإنما يلجأ مبدعوها إلى تشتيتها على الصفحة حتى إن النص يبدو مزقاً تحتاج إلى إعادة تركيب وترتيب وتقديم وتأخير من أجل أن يستوي خلقاً كامل الخلقة، فماذا سيكون موقفنا إزاءها والحال أننا اعتبرنا أن النص هو عبارة عن معطى لغوي متآخذ متسق؟ هل سنحكم عليها بأنها ليست نصوصاً، وهكذا نعدمها بجرة قلم، أو سنقبلها محاولين لحم أوصالها؟

مثال أول:

خلاياي ازدوجت وامتلأت أكثر من البحر،
انزلق على مدية جرف مجهول
تنزلق لغتي على مدية الهاوية/
وبين نشوة الدوار
وشفا هلاك غير مرئي
أتدلى
تقريباً
لا
بين
في
أبدا
ربما

والنفي ظرف والظرف خبز/ شهاب يجر حروف الجسد
وينطفي»[11]

إذا كانت السطور الأولى (والأخيرة) متسقة لارتباطها بذات المتكلم، مترابطة باستعمال الواو، فإن الكلمات المشتتة تستفز المتلقي وتثير فضوله، علاوة على أنها تحدث في فهمه ثغرات. نحن هنا أمام خيارين: إما نعتبر النص متسقاً، وفي هذه الحالة علينا أن نعيد إليه التحامه، وإما أن نعتبره غير متسق، وفي هذه الحالة سنعده معطى لغوياً لا يشكل نصاً. في اعتقادنا أن النص نفسه لم يترك القارىء هكذا دون أدنى مساعدة على الفهم، يمكن أن نعتبر أنه يصف حالة ذات معينة، بمعنى أنه ينقل شعوراً بالمأساة، وقد راكم في هذا المنحى عبارات دالة: ازدوجت خلاياي، أنزلق، تنزلق، مدية، جرف، هاوية، نشوة، دوار، هلاك، وهي عبارات تراكم، في دلالتها الحرفية، الشعور بالسقوط والتمزق. ينبىء ازدواج الخلية بفعل سابق وهو تمزق الغشاء الذي كان يجمع الخليتين معاً، كما يفيد، الانزلاق على مدية تجسيد حركة التقطع إلى شطرين أو أشطر عدة نجم عنه الإحساس بالدوار قبل «الهلاك»، وربما جاء تشتيت السطور وتفريق أوصال النص تمثيلاً بصرياً للمحتوى المراد إيصاله، وفي هذا الإجراء تقوية له. ويمكن أن نقرأ النص قراءة جنسية باعتبار أفعال الانزلاق والازدواج.. الخ والأسماء: الجرف، الهاوية، المدية... الخ مما يجعلنا «نحس حدساً» بحركة ذهاب وإياب»، استغراق في اللذة والألم، وقد نجد في السطر الأخير ما يعضد هذا المنحى (انتهاء العملية الجنسية): «شهاب يجر حروف الجسد وينطفي». قد تكون هذه القراءة غير تامة، ولكن نقصانها لا يخل بما نود البرهنة عليه، وهو أن الاتساق لا يمكن أن يكون المقرر الوحيد الأوحد في اعتبار مُعطى لغوي ما نصاً أو عدم اعتباره كذلك.

مثال ثان:

«خرجت الكواكب ترعى أعشاباً خضراء
بسط البحر يديه
مدت الغابة أعناقها.
لا الأعشاب ذبلت
لا السمكة استجابت
لا العصفور خاف»[12].

(11) أدونيس. مفرد بصيغة الجمع. ص175.
(12) المرجع نفسه. ص 96.

تبدو هذه السطور مستقلة عن بعضها بحيث ليس هناك رابط شكلي يصل بينها، ففي «النصوص الحديثة، وخاصة منها الشعرية، يمكن أن تكون شروط الانسجام المحلية أكثر تعقيداً، إذ بدل انسجام قضوي، نجد فيها أيضاً انسجاماً منحصراً مظهرياً في مفاهيم متعزلة»[13].

إن هذا الواقع ليس ميزة يختص بها الشعر العربي الحديث، بل هو سمة مشتركة بين نصوص تنتمي إلى لغات وثقافات مختلفة. وقد ضرب فان دايك مثالاً من الشعر الفرنسي ندرجه فيما يلي:

«الإنسان هرب، الحصان سقط،
الباب لا ينفتح،
العصفور سكت، أحضروا رمسه،
الصمت يقتله»[14].

وفي السياق نفسه نضرب مثالاً لشاعر أمريكي مشهور Edward Estlin Cummings (1894 - 1963) لفتت طريقة كتابته العالم اللغوي نوعام أفرام تشومسكي، وقد حللت إ.ر. فيرلي قصيدته:

A like a
grey
rock wanderin
g
through
pasture
wom
an creature whom
than
earth hers
elf
Could
silent more no
be
.

وقد أعادت الباحثة إلى القصيدة اتساقها على الشكل الآتي:

a woman creature is like a great rock

(13) فان دايك: 1984. ص2284.
(14) المرجع نفسه.

she (or it) is wandering through pasture
earth herself could not be silent than her[14]

قلنا سابقاً إن القارىء لا يقف أمام القصيدة/ النص المشتت على الصفحة عاجزاً، فهو لا يلغيها من اعتباره بدعوى أنها غير متسقة، وإنما يستنطقها لكشف حجبها، وضم أجزائها، وفي نهاية الأمر لاكتشاف انسجامها، وذلك لأنه «لا يتوقف عند حدود النص، ولا يقبل منطقه الداخلي، بل يحاول من خلال منطق آخر فك منطق النص وإدخاله في حيز أكبر منه»[16]. يعد هذا تعبيراً عن عدم الاستسلام أمام النص مهما كانت درجة تعقيده، ومهما ضرب بالاتساق عرض الحائط. وفاء للقناعة السالفة تعامل القارىء/ إلياس خوري مع قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» التي تستغرق إحدى وخمسين وثلاثمائة صفحة، وكانت إبان نشرها تمثل إحدى قمم النزعة التجريبية في الشعر العربي الحديث. تراوح مقاطع القصيدة بين التشتت والانغلاق والتعمية... ولم يمنع هذا الواقع القارىء من التعامل معها باعتبارها كلاً متآخذاً، أي نصاً دالاً، والدليل على ذلك أنه قدم لها قراءة مفيدة. يقول: «تقدم مفرد بصيغة الجمع أرضاً وعرة ومتعرجة. تقودنا قراءة أولى لها إلى استنتاجات أولية بحاجة إلى محاكمة جديدة. إنها سيرة حياة. يقوم أدونيس بكتابة تاريخه الشخصي من خلال ثلاث علاقات مركزية: العلاقة الأولى هي بالأرض، القرية إنها التاريخ الشخصي الحميم. نتعرف هنا على قصص تأتي من الطفولة والشباب. ترسم أمامنا صورة فتى قروي وهو يتعارك مع الطبيعة، العناصر الأولى، النهر، الشجر، الوالد (...) العلاقة الثانية هي بالمرأة، الجسد الآخر علاقة معقدة، ملتوية، مشحونة، تلتف حول الجسد والعقل، حول العنق والخاصرة. المرأة هي إطار الفعل البشري، الرحم، هي الصورة الأخرى للأرض (...) العلاقة الثالثة هي باللغة، أبجد الكتابة، الشعر، هنا تصل المعاناة ذروتها. العلاقة باللغة هي علاقة صراع. الشاعر وأدواته يتكسران فيما يتشكلان»[17].

المسألة الثالثة التي نود الخوض فيها، دائماً في إطار الاتساق، هي العلاقة بين المقاطع التي يتكون منها النص، لأن التعامل الخطي في مستوى الجمل والمتواليات لا ينبغي أن ينسينا المظهر العمودي الذي يطرح مشاكل لا يمكن إغفالها، وهي متعلقة بمستوى أعم من المكونات الجزئية المباشرة للنص، ونعني بذلك الحوار بين مقاطع القصيدة.

---

(15) إيرمن، ر. ميرلي: 1981. ص124.

(16) إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. ص70.

(17) المرجع نفسه. ص 71 ـ 72.

المقطع الأول:

ليس نجماً ليس إيحاء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر ـ
هو ذا يأتي كرمح وثني
غازياً أرض الحروف
نازفاً ـ يرفع للشمس نزيفه
هو ذا يلبس عري الحجر
ويصلي للكهوف
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة

المقطع الثاني:

ملك مهيار
ملك والحلم له قصر وحدائق نار
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات،
ملك مهيار
يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرار.

وضع الشاعر لكل مقطع عنواناً، للأول عنوان «ليس نجماً» وللثاني «ملك مهيار»، معنى هذا أن كل مقطع مستقل عن الآخر، كما أن المقطعين غير موصولين بحرف وصل معين. صحيح أن المقطعين معاً متسقان باعتبار أن الضمائر في كل منهما محورة حول ذات معينة، كما أن الواو قامت بربط بعض السطور إلى بعض، لكن القارىء حين ينتقل من مقطع إلى آخر يحس بانقطاع ما بين المقطعين. فكيف سيصل إذن ما انقطع، وبأية وسيلة؟ ذلك لأن القارىء، وهو يتقدم في القراءة يحاول استنطاق النص في الآن نفسه، يخزن معلومات ويبعد احتمالات ويحتفظ بأخرى على ضوء مستجدات تقدمها له مقاطع النص، أي أنه يقوم بقراءة عمودية بموازاة القراءة الخطية.

كمحاولة للإجابة عن السؤال أعلاه نفترض أن العلاقة بين المقطعين علاقة نفي وإثبات كما يدل على ذلك عنواناهما: «ليس نجماً» ـ «ملك مهيار»، فإذا كان العنوان الأول ينفي شيئاً فإن الثاني يثبت شيئاً آخر. وهكذا، وبهذه الطريقة: النفي/ الإثبات ينمو

النص ويتطور في جو ملؤه الصراع والجدل، كما سنرى، خاصة في الفصل الأخير. وبتركيب العناوين يمكن أن نحصل على نفي يترتب عنه سؤال ثم جواب عن هذا السؤال:

ليس نجماً. فماذا يكون إذن؟ ملك مهيار.

إن العلاقة نفسها ـ بهذا الشكل المختزل ـ هي المفصلة في المقطعين، فلنمحص هذا الفرض بنوع من الإيضاح:

- ليس نجماً: النجم نقطة ضوء تتلألأ، يظهر للعيان ليلاً ويختفي نهاراً. إنه تابع، جزء من نظام، ومن أمثاله تتكون منظومة تابعة لكوكب أقوى وأكبر.

- ليس إيحاء نبي: ليس عبداً يستمد وجوده من معبود.

- ليس وجهاً خاشعاً للقمر: يتعبد.

هذه الدلالة يخصصها سطر لاحق «هو ذا يأتي كرمح وثني»، ويتقدم القارئ في النص يجد تحديدات أخرى، لكنها في حاجة إلى تحديدات أخص منها حتى يتضح المرام. وحين يصل إلى نهاية المقطع يظل السؤال عالقاً بذهنه: إن لم يكن المتحدث عنه نجماً ولا إيحاء نبي، الخ فما يكون إذن؟ عندما ينتقل إلى المقطع اللاحق يتبدد السؤال (هذا ما يبدو على الأقل، لأن السؤال سيظل يرافق القارئ حتى تلفظ القصيدة أنفاسها)، وتتغير صيغة المقطع من النفي إلى الإثبات: ملك مهيار، وقد صيغ الإثبات بطريقة العموم، لكن السطور التالية له تخصصه: إنه ملك يسكن قصراً، وما هو قصره؟ إنه الحلم، وما هي مملكته؟ يحيا في ملكوت الريح، وأين يملك؟ في أرض الأسرار. هل هو ملك عادل؟: اليوم شكاه للكلمات صوت مات!

وفي إطار علاقة النفي والإثبات نجد أن الملك، على خلاف «النجم»، هو الأمر الناهي، هو قطب السلطة، له حاشية وعبيد وخدام، الخ. بمعنى أن ما أبطله المقطع السالف يؤكد المقطع اللاحق بطلانه، والفرق كامن في أن الأول أكد حقيقة بالنفي والثاني أكد نفس الحقيقة بالإثبات. ومن ثم نحصل على علاقتين: علاقة إجمال (العنوان) وتفصيل في المقطع الأول، وعلاقة عموم (العنوان) وتخصيص له في المقطع الثاني. ثم علاقة الإثبات والنفي بين المقطعين. وهكذا نجد أن قارئ الخطاب الشعري لا يهتم كثيراً باتساق النص بقدر ما يهتم بانسجامه، وهذا ما دلت عليه الأمثلة السابقة. أي أن قراءة النص الشعري تخلف ثغرات في الفهم والتأويل، ولا يمكن أن تملأ هذه الثغرات بالتتبع الخطي للنص، وإنما يتم التغلب عليها بالقراءة العمودية أي بالانصراف إلى

التساؤل عن الانسجام عوض الاتساق.

كان هدفنا من هذه المناقشة إبراز بعض المشاكل التي نعتقد أن تتبع الاتساق (وسائل الاتساق) في النص لا يساعد القارئ على أخذها بعين الاعتبار. علاوة على أن القارئ لا يستند في حكمه على معطى لغوي بأنه نص أو لا نص إلى درجة اتساقه. وهذه حقيقة تؤكدها تجربتنا اليومية، أي مواجهتنا لخطابات غير متسقة لكنا نتعامل معها باعتبارها منسجمة (مثلاً الإعلانات التي تنشرها الجرائد عن كراء وبيع الشقق وغيرها، المنشورة بطريقة تلغرافية).

8 - 2 ـ المستوى المعجمي

نذكر، مرة أخرى، بأن الباحثين هاليداي ورقية حسن (1976) يقسمان العلاقات المعجمية التي تساهم في اتساق النص إلى نوعين: التكرير والتضام. ويعرفان التكرير كما يلي: «إن أية حالة تكرير يمكن أن تكون (أ) الكلمة نفسها، (ب) مرادفاً أو شبه مرادف، (ج) كلمة عامة، (د) أو اسماً عاماً»[18]، لكن التكرير لا يعني دوماً أن العنصر المكرر له نفس المحال إليه، بمعنى أنه قد تكون بين العنصرين علاقة إحالية وقد لا تكون، وفي الحالة الأخيرة نكون أمام علاقات أخرى فرعية (في إطار علاقة التكرير نفسها). لتوضيح هذا يضربان الأمثلة التالية:

1 ـ هناك ولد يتسلق تلك الشجرة.

أ ـ سيقع الولد أرضاً إن لم ينتبه.

ب ـ الأولاد يضعون أنفسهم دائماً في مواقف حرجة.

جـ ـ وهناك ولد آخر واقف تحت الشجرة.

د ـ معظم الأولاد يحبون تسلق الأشجار.

في (أ) هناك تكرير للولد المشار إليه في (1)، بينما الأولاد في (ب) تحتوي الولد المشار إليه في (1)، لكن «ولد آخر» في (ج) لا يحتوي الولد الوارد في (1)، وأخيراً لا يتضمن المثال (د) أية علاقة إحالية مع الولد المشار إليه في (1)، وذلك لأننا لا نستطيع أن نستخلص من (د) ما إذا كان الولد المعني يحب تسلق الأشجار أم لا»[19]. وهكذا فإن علاقة (أ) بـ(1) تطابقية، وبـ(ب) احتوائية، وبـ(ج) حصرية وبـ(د) انفصالية.

---

(18) هاليداي ورقية حسن، 1976، ص 279.

(19) المرجع نفسه، ص 283.

أما في التضام فنجد علاقات: التكامل والتقابل، والأسماء العامة، والكل/ الجزء، الجزء/ الجزء، والعام/ الخاص. إلا أن الباحثين يذهبان إلى أن الحصر الدقيق للعلاقات القائمة بين الكلمات داخل نص ما عن طريق التضام أمر صعب يحتاج إلى دراسة شاملة مدققة، أي إلى وصف دلالي عام للغة الإنجليزية «ينبغي أن نذكر بأن هذا المصطلح [التضام] مصطلح تغطية فحسب للاتساق الذي ينتج عن توارد العناصر المعجمية التي يرتبط أحدها بالآخر، بشكل نمطي، بطريقة من الطرق لأنها تميل إلى الظهور في محيطات متماثلة: إن الأنواع الخاصة لأنواع التوارد متنوعة ومعقدة، وينبغي أن تزول على ضوء وصف دلالي شامل للغة الإنجليزية»[20].

كمثال عن التضام تقدم الأزواج التالية: الولد، البنت؛ الطبيب، سيارة الإسعاف؛ الطائرة، المطار؛ الرجل، الشارب؛ القوس، الرمح؛ الخ.

بعد إشارة هاليداي ورقية حسن إلى الصعوبات التي تعترض تصنيف العلاقات المعجمية بين الكلمات ينتهي الباحثان إلى أن «الأمر في الاتساق المعجمي لا يعني، مع ذلك، أن هناك عناصر معجمية لها دائماً وظيفة اتساقية، كل عنصر معجمي يمكن أن يؤسس علاقة اتساق، لكن العنصر في ذاته لا يحمل أية إشارة عما إذا كان مشتغلاً اتساقياً أم لا. إن الاتساق يمكن أن يتأسس فقط بالإحالة إلى النص»[21]. وحين ننظر إلى الاتساق المعجمي من هذه الزاوية نكون قد وضعنا يدنا على أحد الأمور الهامة التي ينبغي أن تحترم، يعني أن «ورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهيء الاتساق ويعطي للمقطع صفة النص»[22].

في ضوء ما تقدم نتساءل كيف اتسق نص «فارس الكلمات الغريبة» معجمياً؟ أي ما هي العلاقات المعجمية التي بنت اتساقه؟ جواباً عن هذا السؤال وضعنا شبكة مفصلة تمكننا من تكوين نظرة شاملة عن معجم النص، وعلى الخصوص علاقاته.

(20) المرجع نفسه. ص 286.
(21) المرجع نفسه. ص288.
(22) المرجع نفسه. ص289.

8 - 2 - 1 ـ الوصف:

العلاقات كما هي مختزلة في الجدول أسفله:

- ترا = ترادف.
- ش. ترا = شبه ترادف.
- تض = تضام.
- تك = تكرير.
- مط = مطابقة.
- ع = عام
- خ = خاص
- ج = جزء
- ك = كل

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
2	1	نقل	ترا	0	حمل
7	1	بحيرة	تض	5	البحر
8	2	يحيا	تك	0	يحيا ج7
		الأمل	مط	0	اليأس ج 8
10	1	الحياة	تك	3	الحياة ج6
11	3	الحياة	تك	0	الحياة ج10
		زبد	تض	9	البحر ج1
		يصيّر	تك	3	يصير ج7
12	2	يائساً	تك	3	اليأس ج8
		الغد	مط	9	أمس ج2
13	4	ضياع	تك	0	الضياع ج13
		الضياع	تك	0	الضياع ج13
		الحيرة	ترا؟	0	الضياع ج13
		ـ كلمات	ع/خ	7	أسماء ج5
14	1	ينعش	مط	0	يرعب

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
15	1	فاجعة	مط	0	سخرية
17	2	منبع	تض	0	الماء
		الريح	تك	0	الريح
18	1	جذور	تض؟	0	أسلاف ج18
21	3	الحروف	ج/ك	7	كلمات ج13
		يرفع	ترا	19	حمل ج1
		نزيفه	تك	0	نازفا
22	2	الحجر	تك	14	الحجر ج7
		يصلي	تض	1	خاشعا ج20
24	3	ملك	تك	0	ملك
		قصر	تض	0	ملك
		حدائق	تض	0	قصر
25	1	حدائق نار	مط	0	قصر
26	2	الكلمات	تك	12	كلمات ج13
		صوت	تض	11	كلمات ج13
27	3	الريح	تك	9	الريح ج17
		ملك	تك	2	ملك ج24
		أرض	تك	3	الأرض ج23
28	1	مهيار	تك	3	مهيار ج24
29	1	مهيار	تك	0	مهيار
30	3	مكتوب	تض	8	الحروف ج21
		مهيار	تك	0	مهيار ج20
		وجوه	تك	1	وجه ج28
31	3	الأرض	تك	3	الأرض ج27
		مهيار	تك	0	مهيار ج30
		ناقوس	ترا	1	أجراس
32	7	الحياة	تك	25	الحياة ج6
		صار	تك	24	يصير ج7

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
		ضيع	تك	18	الضياع ج13
		نجمة	تك	11	نجم ج20
		حجر	تك	9	الحجر ج22
		جمع	تك	0	جمع
		انتثر	مط	0	جمع
33	1	عيناه	تك	19	العيون ج13
34	4	تولد	تك	0	تولد ج33
		عيناه	تك	0	عيناه
		الأعين	تك	20	العيون ج13
		المطفأة	تك	1	انطفأت ج32
35	4	يسيل	تض	17	الماء ج17
		كالنزيف	تك	13	نزيفه ج21
		تولد	تك	0	تولد
		عيناه	تك	0	عيناه
36	6	لغة	ك/ج	22	كلمات ج13
		صوت	تك	9	صوت ج26
		وجه	تك	7	وجه ج28
		تولد	تك	0	تولد
		يلبس	تك	13	يلبس ج22
		عيناه	تك	0	عيناه
37	2	الأيام	تك	10	اليوم ج26
		عيناه	تك	0	عيناه
38	4	أيام	تك	0	الأيام
		الأيام	تك	0	الأيام
		عيناه	تك	0	عيناه
		تعبت	تك	0	تعبت
39	1	يبحث	تك	5	يبحث ج33

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
40	1	يوم	تك	0	يوم ج39
41	3	الحياة	تك	34	الحياة ج6
		مهيار	تك	9	مهيار ج31
		قشرة	تك	24	يقشر ج16
42	4	أرضنا	تك	10	الأرض ج31
		الرعب	تك	27	يرعب ج14
		الفجيعة	تك	26	فاجعة ج15
		الإله	تض	14	ملكوت ج27
43	2	استسلمي	تك	0	استسلمي ج42
		للنار	تض	1	يحرق ج41
44	1	الصخور	تك	10	الصخرة ج33
45	2	المحار	تض	43	البحر ج1
		التائهين	تض	31	الضياع ج13
46	5	المرافىء	تض	44	البحر ج1
		الجذور	تك	27	جذور ج18
		بعث	تك	0	بعث ج45
		أعراسنا	تض	0	العرائس ج45
		المنشدين	تض	15	أغنية ج30
47	3	البحار	تك	45	البحر ج1
		بعث	تك	0	بعث ج46.
		يعلن	تك	0	يعلن ج46
48	3	باسم	تك؟	42	أسماء ج5
		الأغنيات	تك	17	أغنية ج30
		يموت	تك	0	يموت ج47
49	1	البذرة	تض؟	2	الجذور ج46
50	2	الحياة	تك	43	الحياة ج6
		وحده	تك	0	وحده ج49.
51	7	الحجار	تك	28	الحجر ج22
		الجمر	تض	7	للنار ج43
		القبر	تض	2	يموت ج48
		لاقيه	تك	5	يتلاقى ج45
		لاقيه	تك	0	لاقيه
		قوس	تض	29	رمح ج21
		الوشم	تض	41	ناقشاً ج9
52	2	ليحترق	تك	10	يحرق ج41
		مهيار	تك	10	مهيار ج41
53	7	جزيرة	تض	51	البحر ج1
		تقرأ	تض	26	الكلمات ج26
		كتابة	تض	26	الكلمات ج26
		تركض	ترا	40	يعدو ج 12
		نسمة	تض	25	الريح ج27
		غابة	تك	51	الغابة ج1
		زيتونة	ج/ك	0	غابة
54	3	يتكلم	تض	27	الكلمات ج26
		الكلام	تض	27	الكلمات ج26
		يجهل	تك	5	تجهل ج48
55	2	صوت	تك	18	صوت ج36
		يجهل	تك	0	يجهل
56	1	حجري	تك	33	الحجر ج22
57	1	اللغات	تض	20	الكلمات ج26
58	2	الحروف	تك	36	الحروف ج21
		يتقدم	ترا	56	يقبل ج1
59	2	الرياح	تك	30	الريح ج27
		ساحراً	مط	0	خشنا

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
60	2	تتموج	تض	58	البحر ج1
		لغة	تك	23	لغة ج36
61	2	الكلمات	تض	34	الكلمات ج26
		فارس	تض	9	قوس ج51
62	2	الصدى	تض	6	صوت ج55
		النداء	تض	7	صوت 55
63	2	صقيع	تض	4	مناخ ج58
		يختبىء	تك	0	يختبىء ج62
64	2	التائهين	تك	18	التائهين ج45
		يختبىء	تك	0	يختبىء
65	3	الموج	تض	63	البحر ج1
		الأصداف	تض	63	البحر ج1
		يختبىء	تك	0	يختبىء ج64
66	4	يأسه	تك	53	اليأس ج8
		ضيعه	تك	20	الضياع ج13
		يلتجأ	تك	0	يلجىء ج66
		ينطفىء	تك	33	انطفأت
67	1	النخيل	خ/ع	53	غابة ج53
68	2	مقبل	تك	66	يقبل ج1
		انحنى	تك	0	انحنى ج67
69	3	باسمه	تك	20	باسم ج43
		وجهه	تك	32	وجه ج36
		جرس	تك	39	أجراس
70	1	يحلم	تك	44	الحلم ج25
71	1	يحلم	تك	0	يحلم
72	3	يحلم	تك	0	يحلم
		أن يجهل	تك	6	يجهل ج55

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
		الخالقةالأشياء	مط	0	الآكلة الأشياء
73	2	يحلم	تك	0	يحلم
		أن ينهار	مط	0	أن ينهض
74	8	النجوم	تك	41	نجمة ج32
		الأفول	تض	0	النجوم
		أرض	تك	31	أرضنا ج42
		مهيار	تك	21	مهيار ج52
		وجه	تك	37	وجه ج36
		تحرق	تك	32	يحرق ج41
		نار	تك	30	للنار ج43
		يتخطى	ترا	58	يمشي ج15
75	1	يأسه	تك	66	اليأس ج8
76	1	وجه	تك	1	وجه
77	3	بحار	تك	63	الحيرة ج13
		نقرأ	تض	0	الكلمات
		علمنا	تض	0	الحروف
78	4	بحارنا	تك	76	البحر ج1
		بحار	تك	0	بحار
		ناره	تك	3	نار
		سحابة	تك	24	سحابة ج53
79	3	اقلامه	تك	25	كتابه 53
		كتابه			
		أعطى	تك	0	أعطى
80	1	للشوارع	تض	72	مدينة ج7
81	4	الأرض	تك	6	أرض ج74
		يلبس	تك	44	يلبس ج36
		ناظريه	تك؟	42	عيناه ج38

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
		الموت	تك	32	يموت ج48
82	7	جزر	تك	28	جزيرة ج53
		الرياح	تك	21	الرياح ج59
		الأيام	تك	44	الأيام ج37
		الصباح	تك	15	الصباح ج66
		عينيه	تك	43	عيناه 38
		الأمطار	تك	11	الممطر ج69
		شرارة	تض	3	ناره ج78
83	8	البحار	تك	81	البحر ج1
		يحمل	ترا	81	نقل ج1
		سماني	تك؟	77	أسماء ج5
		القصيدة	تض	21	الكلمات ج61
		التاريخ	ع/خ	73	عصرنا ج9
		نبوة	تض	62	نبي ج20
		عينيه	تك	0	عينيه
		الغاسلة	تض	0	الأمطار
84	3	سماني	تك	0	سماني
		الطوفان	تض	1	الأمطار ج82
		أعرفه	تك	0	أعرفه
85	3	الليل	ش. ترا	16	المساء ج68
		مهيار	تك	10	مهيار ج74
		وجهه	تك	15	وجهه69
86	6	أبحر	تك	84	البحر ج1
		ضع	تك	72	الضياع ج13
		النهار	تك	18	النهار ج67
		نحيا	تك	75	يحيا ج8
		مهيار	تك	0	مهيار ج85

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
		مت	تك	4	الموت ج81
88	4	ضاع	تك	1	ضع
		كتاب	تك	8	كتابه ج79
		مهيار	تك	1	مهيار
		الغبار	تك	79	الغبار ج9
89	2	الشراع	تض	87	البحر ج1
		ارفعوا	تك	67	يرفع ج21
90	1	البحار	تك	88	البحر ج1
92	1	رياح	تك	9	الرياح ج82
94	4	حاملا	تك	92	حمل ج1
		تهرول	ترا	40	تركض ج53
		صخره	تك	60	الصخرة ج33
		عرف	تك	9	أعرفه ج84
95	3	وجهه	تك	9	وجهه ج85
		لا يلتقي	تك	49	يتلاقى ج45
		ينحني	تك	26	انحنى ج68
96	1	يجيء	ترا	74	يأتي ج21
97	3	غرة النهار	تك	2	غرة النهار 94
		السماء	تك	27	السماء ج69
		استدار	تك	2	استدار ج94
98	7	حامل	تك	96	حمل ج1
		الزمان	ع/خ	3	السنين ج94
		الرؤى	تض	14	نبوة ج83
		قديسك	تض	75	يصلي 22
		مهيار	تك	9	مهيار 88
		لابس	تك	16	يلبس 81
		تائهين	تك	33	التائهين 64

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
99	4	دم	تض	77	نزيفه 21
		قديسك	تك	0	قديسك
		مهيار	تك	0	مهيار
		إله	تك	56	الإله
101	1	تاهوا	تك	2	التائهين

من خلال الشبكة السالفة يمكن أن نستخلص ما يلي:

1 ـ أن علاقة التكرير هي الغالبة (تمثل تسعاً وستين ومائة حالة).

2 ـ ان علاقة التضام قليلة نسبياً (تمثل إحدى وستين حالة)، وضئيلة إن قورنت بالتكرير.

3 ـ إن عدد الروابط المعجمية داخل أو بين الجمل الشعرية يتراوح بين رابط واحد كحد أدنى وثمانية روابط كحد أقصى.

إن فعالية الشبكة التي اصطنعها الباحثان لوصف اتساق النص معجمياً تكمن ـ فيما نعتقد ـ ليس في رصد العلاقات تكريراً وتضاماً وإنما في إبراز المسافة الفاصلة بين العناصر المكررة أو المتضامة في النص. وهذا ما يعبر عنه هاليداي في أحد مؤلفاته الحديثة: «هذه الوسائل (...) تجعل ربط عناصر، مهما كان حجمها، ممكناً، سواء أكانت عناصر أدنى من قول أم أكبر منه، كما تجعل ربط العناصر، مهما كانت متباعدة، ممكناً، سواء أكانت مترابطة بنيوياً أم لا»[23].

نعتقد أنه تكمن خلف هذا التوجه نظرتهما إلى النص نظرة خطية متصاعدة من بدايته حتى نهايته، بحيث تبرز لنا خانة المسافة أن علاقة التكرير تربط كلمات في النص تفصل بينها جمل شعرية عديدة، كمثال على ذلك:

«صار» في الجملة 32 و«بصير» في الجملة الشعرية 07.

ـ «الأعين» في الجملة الشعرية 34 و«العيون» في الجملة الشعرية 13.

(23) م. ا. ك. هاليداي: 1985. ص289.

ـ «صوت» في الجملة الشعرية 36 و«صوت» في الجملة الشعرية 26.

ـ «الرعب» في الجملة الشعرية 42 و«يرعب» في الجملة الشعرية 14.

ـ «إله» في الجملة الشعرية 99 و«الإله» في الجملة الشعرية 42.

ـ «حامل» في الجملة الشعرية 98 و«حمل» في الجملة الشعرية 02.

الشيء نفسه يقال عن التضام كما تبرز ذلك الأمثلة التالية:

ـ «زبداً» في الجملة الشعرية 11 و«البحر» في الجملة الشعرية 02.

ـ «المحار» في الجملة الشعرية 45 و«البحر» في الجملة الشعرية 02.

ـ «الإله» في الجملة الشعرية 42 و«ملكوت» في الجملة الشعرية 27.

ـ «الجمر» في الجملة الشعرية 51 و«النار» في الجملة الشعرية 43.

ـ «فارس» في الجملة الشعرية 61 و«قوس» في الجملة الشعرية 51.

ـ «للشوارع» في الجملة الشعرية 80 و«مدينة» في الجملة الشعرية 07.

8 - 2 - 2 ـ المناقشة:

إذا كانت هذه الطريقة فعالة في تبصيرنا بشبكة العلاقات بين العناصر المعجمية وبطريقة اتساقها فإنها لا تخلو، مع ذلك، من عيوب. أول هذه العيوب أن الوسيلة المعتمدة في التصنيف هي المعنى المعجمي للكلمة، بمعنى أن هذه النظرة في التصنيف مغرقة في الحرفية والوضعية، إضافة إلى أنها تجعل معنى الكلمات ثابتاً غير معرض للتلون بلون محيطها ومتأثراً بظلال هذا المحيط. ومن ثم فإن «هذه الطريقة الإحصائية خادعة إذ تعزل الكلمات عن سياقها وتتعامل معها كشيء، فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه»[24]. نفس الحقيقة يعبر عنها أحد أنظ... الشعرية جان موكاروفسكي. يقول «إن قائمة كاملة للمادة المعجمية المستعملة في عمل أدبي ما لها أهمية كبرى لدى اللساني أكثر مما هي كذلك بالنسبة لنظرية الشعر»[25]؛ لأن المعجم في رأيه ليس إلا جزءاً من البنية الجمالية للعمل الشعري، وأي دراسة للمعجم ينبغي أن تلتزم بهذا الإطار: «إن اختيار المفردات في عمل شعري (...) يغدو بالضرورة جزءاً من البنية الجمالية للعمل،

(24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. ص59.

(25) ج. موكاروفسكي. 1976. ص40.

ويدخل في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى، وهكذا يجب أن يقوم ويدرس من خلال وجهة نظر هذه المقصدية البنيوية»[26]. لتوضيح العيب السالف ذكره سنضرب بعض الأمثلة: لنأخذ كلمة الأرض التي أعلمتنا الشبكة أنها تكررت ست مرات لنرى هل تكررت فعلاً؟ أي هل ظلت محتفظة بنفس المعنى طوال النص؟ للإجابة عن هذا السؤال سندرج السطور الشعرية التي وردت فيها:

أ - هو ذا يحتضن **الأرض الخفيفة**.

ب - يملك في **أرض الأسرار**.

جـ - (مهيار ناقوس من التائهين/) **في هذه الأرض الجليلة**.

د - (فاستسلمي للرعب والفجيعة) **يا أرضنا يا زوجة الإلاه والطغاة**.

هـ - (وجه مهيار نار) **تحرق أرض النجوم الأليفة**.

و - (وحينما يلتصق الموت بناظريه).
يلبس **جلد الأرض والأشياء**.

إذا نظرنا إلى محيط هذه الكلمة وجدنا أنها جاءت مسبوقة بفعل خمس مرات، وبشبه جملة مرة واحدة:

- يحتضن الأرض الخفيفة.
- يملك في أرض الأسرار.
- فاستسلمي يا أرضنا.
- نار تحرق أرض.
- يلبس جلد الأرض.
- في هذه الأرض الجليلة.

وبناء على هذا يمكن أن نخرج بالتوليفات التالية:

أ - الأرض محتضنة ———— حميمة، حب، حنو...

ب - أرض مملوكة ———— مالك بمملوكه..

جـ - أرض مدعوة للاستسلام للرعب والفجيعة ——— كراهية، تعذيب، قهر...

د - أرض تحرقها نار ———— إحراق،...

هـ - أرض ملبوس جلدها ———— حامية، واقية، حاضنة...

و - أرض زوج إله وطغاة ———— تعذيب، قهر، (ضحية)...

---

(26) المرجع نفسه. ص41.

وهكذا نصل إلى توزيع جديد مبني على نوع العلاقة المؤسسة مع الأرض، وهو ما يجعل دلالتها تقترب من هذه وتقترب من تلك: (أ، هـ) و(ب، و) و(ج، د). لكن عندما ننظر إلى الأرض باعتبار ما يلحقها نجد ما يلي:

أ - **الأرض الخفيفة** ———— الوزن

ب - **أرض الأسرار** ———— المحجوب، المجهول المثير

جـ - أرضنا **زوجة الإله والطغاة** ———— إنسان

د - أرض **النجوم الأليفة** ———— كوكب

هـ - جلد **الأرض والأشياء** ———— كائن حي (إنسان)

و - في **هذه الأرض الجليلة** ———— مكان

وعلى هذا النحو الأخير نحصل على توليفات تقريبية هي (أ، د) و(ب، و) و(ج، هـ). هكذا نرى أن أخذ السابق واللاحق لنفس الكلمة بعين الاعتبار يجعلنا نخرج بتوليفات مختلفة، أي بعلاقات أخرى غير تلك التي رصدناها في الشبكة التي وضعها هاليداي ورقية حسن (1976)، كما أن الدلالات - وهي دلالات تقريبية - الناجمة عن هذه التوليفات وما توحي به حرفيتها جعلتنا ندرك القرابة بين الأرض في سطر شعري وبين الأرض في سطر شعري آخر، رغم أن المحيط الذي وردت فيه كلتاهما مختلف.

نأخذ كمثال ثان عنصر **اللغة** الذي ورد مكرراً ثلاث مرات.

- في عالم يلبس وجه الموت.
لا لغة تعبره لا صوت
- إنه مثقل **باللغات** البعيدة.
- إنه **لغة** تتموج بين الصواري.

نلاحظ أن الكلمة الواحدة هنا تقلبت في صور عدة وتتحدد بما يسبقها وما يلحقها، فإذا كانت في الاستعمال الأول موحية بمعناها المتواضع عليه فإنها مذكورة هنا وليست مقصودة لذاتها، وإنما هي واردة «كديكور» يوضح الصورة ويعطيها أبعادها الحقيقية، بمعنى أنها تساهم في تخصيص «عالم ساكن». وقد جاء استعمال اللغة ولازمها (الصوت) للتعبير عن انقطاع الصلة والتواصل بين طرفين: طرف حي هو المحال إليه بضمير الغائب، تنفتح عيناه على عالم ثابت ساكن، وطرف متكلس «يلبس وجه الموت».

في الاستعمال الثاني تصبح منعوتة مما يجعلها منفتحة على أفق من التأويلات خصب، لكن أبرزها هو أنها تشكل حملاً ثقيلاً ينوء به حامله، إنه حمل يعذبه، وقد

يكون هذا الشيء آمالاً وأحلاماً بعيدة التحقيق، لكنها مع ذلك تظل قابلة للتحقق ما دامت بعيدة، وهذا يدعو إلى مضاعفة الجهد للوصول إليها. ذاك تأويل ناتج عن فهم وارد، لكنا حين نمحص هذا التأويل، في ضوء السابق خاصة، نجد أن الأمر مختلف نوعاً ما. لنبدأ بالعنوان: وضع الشاعر للمقطع الذي وردت فيه الجملة الشعرية «إنه مثقل باللغات البعيدة» عنواناً دالاً: «العهد الجديد»، فبمجرد قراءته ينشط القارىء إطاراً عاماً مرتبطاً بالديانات السماوية عامة، وبالكتب السماوية خاصة. وبشكل أخص كتاب الإنجيل الذي يسمى العهد الجديد. وعلى هذا النحو تتداعى في ذاكرة المتلقي مجموعة من المعلومات بدءاً من سبب إحلال كتاب محل آخر حتى واقعة صلب المسيح عليه السلام. ولعل ما يعزز هذا البعد الميثولوجي ما بدأ به الشاعر المقطع:

يجهل أن يتكلم هذا الكلام ـــــ أمي
إنه كاهن حجري النعاس ـــــ أصم
إنه مثقل باللغات البعيدة ـــــ حالم، مشدود إلى الآتي،
لم يحن بعد وقت صدعه
بما ينشده...

هناك إذن «كلام وصوت» في الحاضر ولكنهما مجهولان، بل مرفوضان على الأصح (مواجهان بالصمم)، ولكن الرافض يبحث عن بديل، أو لنقل إنه يشعر به ولكنه لما يمسكه، ولهذا فهو مثقل به. وفي السطرين اللاحقين تنزع عن كاهله القصيدة ما يثقله:

هو ذا يتقدم تحت الركام
في مناخ الحروف الجديدة

ولأن الوضع السابق صعب تحمله فقد تبدد عنه الثقل. لذا ها هو الآن يتقدم ناهضاً من تحت الركام ليحيا «في مناخ الحروف الجديدة»، وبعد «الوضع» (الولادة) لم يبق أمام هذه الحروف إلا أن تنتشر «إنه لغة تتموج بين الصواري»، الآن أصبح «فارس الكلمات الغريبة». هكذا يتضح أن المقطع يوضح بعضه بعضاً، وفي هذا الإطار الشامل تكتسب كلمة «اللغات» دلالتها التي حددها العنوان «العهد الجديد» = الكتاب الجديد = اللغة الجديدة.

أما كلمة «لغة» الواردة في المثال الأخير فهي مرتبطة بدلالة «اللغات البعيدة» ولكنها مختلفة عنها من حيث كون تلك حلماً منتظراً تحققه، بينما أصبحت هذه شيئاً متحققاً، إضافة إلى الاستعارة «لغة تتموج بين الصواري» التي تضفي عليها صبغة التنقل والحركة، أي الانتشار.

تبقى الإشارة أخيراً إلى أن المعجم ليس قائمة ميكانيكية نظراً لكونه يخضع لآليتين، فالشاعر أو الكاتب «حين يذكر كلمة محورية فإنه سيجد نفسه ملزماً أو مخيراً بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل، سواء عن طريق الترابط، أي كلمة تدعو كلمة بكيفية تكاد تكون ضرورية، أو التداعي، وذلك حينما ينساق الوهم ليعقد الصلة بين أشياء أو كلمات لا رابط بينها ظاهرياً، على أن العلاقة بين الترابط والتداعي جدلية إذ لا يخلو عمل إنساني منهما، وكل ما هنالك أن أحدهما يهيمن على الآخر بحسب مقصدية المتكلم وهيئة الخطاب ونوعية المخاطب»[27]. والحق أن هاتين الآليتين تتحكمان تحكماً في توليد معجم النص، فإذا أخذنا مقطع «العهد الجديد» على سبيل المثال نجد أن الكلمة المحورية هي اللغة، وقد استدعت هذه الكلمة بالترابط: الكلام، يتكلم، الحروف، الكلمات، وبالتداعي: كاهن، الركام، مثقل، فارس... ويمكن أن يبرهن على صحة هذا بالقصيدة كلها: فالنار مثلاً استدعت بالترابط: تحرق، الجمر، شراره، انطفأت، بالتداعي: دم، غازياً، يرعب، الأفول... والأمطار استدعت بالضرورة الطوفان والغمام والرياح... وقس على هذا.

لكي ندرك الصعوبة التي تطبع دراسة معجم قصيدة شعرية (وخاصة الشعر الحديث) ندرج رأيين لباحثين في الخطاب الشعري، وهم جميعاً يعملون في إطار الشعرية. أول هؤلاء الباحثين جان موكاروفسكي الذي يذهب إلى أنه «ينبغي أولاً أن يتضح ما هو العمل الفني الذي يقوم به اختيار المادة المعجمية من عمل معطى، ومن ثم تنبثق الأسئلة التالية: من أي مجال من المجالات المعجمية أخذت مفردات عمل ما؟ ما هي التعالقات الدلالية لهذه المجالات؟(...) كيف أسقطت تعالقاتها على بنية العمل؟ هل اختيار المادة المعجمية متجانس في مجموع العمل أو أنها تخضع لتغيرات ما في تكونها خلال العمل؟(...) كيف ترتبط الاعتبارات التي تحكم اختيار المادة المعجمية بالمكونات الأخرى للبنية الفنية (مثلاً: بالإيقاع، ببنية الجملة، بالموضوع الخ.)؟»[28]. إن الأسئلة التي يطرحها جان موكاروفسكي تتعلق بضرورة الدراسة المعجمية في إطار العمل كله، أي اعتبار المعجم بنية تؤثر في بقية البنيات وتتأثر بها. وهذا ما يوضحه قوله «إن السمة الدلالية لمفردات الكاتب لا تتأثر فقط بالمجالات المعجمية التي يأخذ منها كلماته بل تتأثر أيضاً بالمقصد الدلالي الشامل الذي يحكم اختيار واستعمال الكلمات في

(27) محمد مفتاح. دينامية النص. ص113.
(28) ج. موكاروفسكي: 1976. ص 41.

عمله»[29]. الرأي الثاني عبر عنه دولاس وفيليولي في كتابهما الموسوم Linguistique et poétique «إن غنى المعجم لم يكن في يوم من الأيام غاية في ذاته، إنه مقبول ما دامت التداخلات المعجمية المحددة أعلاه وسيلة - قابلة للتأويل لغوياً - لبنية النص في سانكرونية تشمل مختلف أحوال اللغة البعيدة في الزمان أو المكان»[30]. أما التداخلات المعجمية التي يعنيانها فهي تلك التي حددها L. Flydel كالتالي:

1 - تداخلات تطورية ناتجة عن تعايش مفردات قادمة من أنساق معجمية تنتمي إلى عصور مختلفة.

2 - تداخلات موضوعاتية ناتجة عن توليف مفردات مجالات ليست استعمالاتها متماثلة.

3 - تداخلات diastratiques، حيث يتدخل الإدراك المتباين لمعطيات معجمية ذات قيم اجتماعية - ثقافية.

4 - تداخلات diaphasiques تقوم داخل «الطبقة» نفسها بتغيير «الأسلوب المستعمل»[31].

إن أهم ما تلح عليه هذه التداخلات هو التعامل مع الكلمة في الخطاب الشعري باعتبارها كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب: دينية، ثقافية، اجتماعية، حضارية بصفة عامة، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعيينية مع مرجعها. ومهما تعددت الآراء بصدد معجم الخطاب الشعري فإنها جميعاً تلتقي عند ضرورة الانتباه إلى خصوصيته التي يستمد منها خصوبته وتشعبه.

التزاماً بالأهداف المسطرة لهذا الفصل نقترح أن تقيد دراسة معجم الخطاب الشعري بإجراءين: الأول هو التأويل المحلي (كما حدده براون ويول 1983) الذي يجعل المحلل مرتبطا بالسياق الذي ترد فيه الكلمة، والثاني معرفة العالم الذي يراعي الأبعاد الرمزية والثقافية للكلمة كما سيتضح ذلك في الفصل الأخير من هذا الباب.

بناء على المناقشة السالفة يبدو أن «الاتساق يعد من أهم الأشياء التي تصنع النص، سواء في الكتابة الأدبية أم غير الأدبية، لكنه ليس دائماً مظهراً هاماً في الأسلوب الأدبي إذ يمكن أن يكون الاتساق في الحكي الأدبي في معظم الأحيان، خلفية لمؤشرات أسلوبية أكثر دلالة. تماماً مثلما أن الهيكل الذي يجعل بناية ما متراصة نادراً ما يكون

(29) المرجع نفسه. ص 42.
(30) دولاس وفيليولي: 1973. ص 100.
(31) المرجع نفسه. ص 99.

الجزء الأهم من معماريتها»[32].

إن الأمانة العلمية تفرض التساؤل عما إذا كانت آراء هاليداي ورقية حسن بصدد محددات النص والاتساق ثابتة لم يصبها أي تغيير أم أنها عدلت بعض تعديل؟ إن طرح هذا السؤال، في نظرنا، ذو أهمية خاصة لأن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن التاريخ الذي ظهر فيه كتاب الاتساق في اللغة الإنجليزية هي أربعة عشر عاماً، ولا يعقل أن يظل الباحث يجتر نفس الآراء. لكنا لم نطلع، مع الأسف، إلا على بعض مؤلفات هاليداي، بينما لم نطلع على أي مؤلف آخر لرقية حسن. ولذا فإن الخلاصة التي سنصل إليها ترتبط أكثر بآراء هاليداي وحده.

بالنسبة لمحددات النص، أي ما يميزه عن اللانص ندرج الاقتباسات الآتية:

1 - «هذه العوامل الثلاثة - البنية الجنسية [بنية الجنس الذي ينتمي إليه النص] والبنية النصية (الموضوعاتية والمعلوماتية) والاتساق هي ما يميز النص من «اللانص». إن المرء لا يواجه «اللانص» عادة في الحياة الواقعية، رغم أنه يمكن أن يصنعه لأغراض توضيحية»[33].

2 - «حين نقول إن للنص معنى كأدب، فهذا يعني أن نربطه مع عالم أدبي للخطاب متميز عن عوالم أخرى، ومن ثم تأويله باعتبار الأعراف الأدبية والافتراضات حول طبيعة المعنى. إن الوصف اللساني لنص ما موضوع في سياق ما بهذه الطريقة يحاول تفسير معناه كأدب: لماذا يؤوله القارىء على هذا النحو، ولماذا يقوّمه على هذا النحو. وهذا يتطلب ربط النص بنظام سميوطيقي من مستوى أعلى»[34].

3 - «إن النص سيرورة مستمرة، هناك بشكل ثابت، علاقة متحولة بين نص ما وبين محيطه التراكبي والانتقائي معاً: فالمحيط التراكبي، أي سياق المقام (الذي يتضمن السياق الدلالي الذي نؤوله لهذا السبب كبناء سميوطيقي)، يمكن أن يعامل كشيء ثابت بالنسبة للنص ككل، لكنه في الواقع متغير باستمرار، بحيث يصلح كل جزء أن يكون محيطاً للجزء الآخر. وتُغير سيرورة خلق النص المسترسلة بشكل مستمر النظام الذي يولدها، وهو المحيط الانتقائي للنص. ومن ثم فإن طبيعة الدينامية غير المنتهية للمعنى(...) تبرز كصيغة فكرية أكثر هيمنة بمجرد ما يشرع المرء في تأمل

(32) ليتش وشورت: 19. ص 245.
(33) هاليداي. م.ا.ك.: 1978. ص 134.
(34) المرجع نفسه. ص 137.

الاثنين معاً...»[35].

4 ـ إن الخاصية الأساسية للنص هي أنه تفاعل. إن تبادل المعاني عملية تفاعلية، والنص هو وسيلة التبادل: بالنسبة للمعاني التي تشكل النظام الاجتماعي لكي تتبادل بين الأفراد يجب أن تقدم في شكل رمزي قابل للتبادل، واللغة هي الشكل الأكثر سهولة، ولذلك تعقد المعاني في (وعبر) النظام الدلالي، وتتخذ شكل نص...»[36].

يتضح من خلال النصوص السابقة أن هاليداي أضحى أكثر حساسية للسياق الاجتماعي، وخاصة للطبيعة المعقدة لما يدعى نصاً. إضافة إلى أنه يسند أهمية لا تنكر إلى المتلقي في اعتبار معطى لغوي نصاً أو عدم اعتباره كذلك: «إن الناس يذهبون إلى أبعد مدى في تأويل أي شيء متكلم أو مكتوب كنص، وهم مستعدون لافتراض أن في التعبير أو في الإنتاج أو في فهمهم خطأ ما بدل قبول أنهم يواجهون لا نصاً»[37].

أما بالنسبة للاتساق فإن رأيه لم يتغير، خاصة في الوسائل التي يتسق بها النص (الإحالة، الاستبدال، الحذف، الخ). لكننا مع ذلك نلاحظ أن الاتساق أصبح فقط مكوناً من مكونات انسجام النص: «لكي يكون نص ما منسجماً يجب أن يكون متسقاً، لكن يجب أن يكون أكثر من ذلك. يجب أن يستعمل وسائل الاتساق بالطرق التي تبررها القائمة التي يعد حالة منها، يجب أن يكون مناسباً دلالياً، وذلك بتحققات معجمية ـ نحوية منسجمة، مثلاً يجب أن يكون له معنى، ويجب أن تكون له بنية. لكنا حين نقول هذا لا نعني أن النص يجب أن يكون متجانساً، أحادياً ومستوياً. إن الخطاب عملية متعددة الأبعاد، «فالنص» الذي يعد ناتج تلك العملية لا يحتوي فقط على نفس البنية الحوارية(...) بل إنه يتضمن أيضاً في ذاته(...) كل التعارضات والصراعات التي توجد داخل مثل هذه الأنظمة السيميوطيقية العليا وبينها. لأن للنص هذه الإمكانات فإنه ليس مجرد انعكاس بسيط لما يفصح عنه، إنه شريك نشيط في عمليات صنع الواقع وتغييره»[38].

(35) المرجع نفسه. ص 139.
(36) المرجع نفسه. ص 140.
(37) م.ا.ك. هاليداي: 1985. ص 314.
(38) المرجع نفسه. ص 318.

خلاصات

1 ـ كانت غايتنا في هذا الفصل هي الوقوف عند بعض المشكلات التي يمكن أن تواجه المحلل الذي ينطلق من شبكة العلاقات الاتساقية التي اقترحها هاليداي ورقية حسن (1976)، خاصة حين يكون الخطاب المحلل نصاً شعرياً طليعياً.

2 ـ إن الثغرات التي حاولنا جهد الإمكان إبرازها متعلقة، بشكل أساسي، بالخطاب الشعري الذي من طبيعته تجاوز بعض الأعراف اللغوية دفاعاً عن كينونته الشعرية، وهكذا اقترحنا أن ينتبه، في اتساق الخطاب الشعري، إلى لعبة التوازي المتمظهرة في النص على شكل بنية تركيبية (بنى تركيبية) تنظم سطوراً شعرية عديدة.

3 ـ انتهينا أيضاً إلى وجوب تقييد مقولتي التكرير والتضام بمبدأ التأويل المحلي، ومعرفة العالم.

4 ـ أبرزنا أيضاً أن الواو لا تنحصر وظيفتها في جعل العناصر المتعاطفة متسقة فحسب بل تقوم أيضاً باختزال بعض المعلومات التي يؤدي تكررها في الخطاب إلى تهلهله، أضف إلى هذا أن الواو رابطة كانت أو عاطفة تخلق لدى المتلقي ثغرات في الفهم والتأويل، وهذا ما يدفعه إلى البحث عن أنواع العلاقات التي تبرر الجمع بين المتعاطفات.

5 ـ أبرزنا كذلك أن تحديد النص بالاتساق ليس ضرورياً ولا كافياً، ومن أجل البرهنة على هذا قدمنا مثالاً من الشعر العربي الحديث ومن الشعر الإنجليزي والفرنسي.

6 ـ أدرجنا استشهادات، في ختام الفصل، تدل على أن هاليداي أضحى يعتبر الاتساق عنصراً واحداً من مجموعة عناصر أخرى محددة للنص.

9 ـ المستوى الدلالي

سنركز في هذا الفصل على المظاهر التالية :

1 ـ مبدأ الاشراك .
2 ـ العلاقات : الإجمال/ التفصيل، العام/ الخاص .
3 ـ موضوع الخطاب .
4 ـ البنية الكلية .
5 ـ التغريض .

9 - 1 ـ مبدأ الإشراك

رأينا في الفصل الأول من الباب الثاني المخصص للبلاغة أن الجرجاني وضع مبدأ عاماً صاغه على شكل قاعدة، قال «لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه»[1]. وحين نلقي نظرة على نص «فارس الكلمات الغريبة» نجد أن الجمع/ الإشراك يتم إما بين عنصرين متعاطفين أو أكثر، أو بين جملتين متعاطفتين، وتبعاً لهذا التصنيف سنقوم بالتحليل.

9 - 1 - 1 ـ الإشراك بين العناصر :

نجد في النص أنه قد تم عطف عنصرين غالباً ما تكون المسافة المعنوية بينهما بعيدة، إن لم نقل يستحيل، في الوهلة الأولى، الوقوف على الجامع بين الاثنين، والحق أن هذه الطريقة تعد إحدى الوسائل التي تعطي النص الشعري، خاصة حين تكثر فيه، طبيعة خاصة، وهي طريقة تفاجىء القارىء بما لا ينتظره حرفياً، أي تستبعد المتوقع وتحل محله غير المتوقع . إذ ذاك ينشأ الغموض ويقترب التعبير من اللغز مما يتطلب من القارىء

(1) عبد القادر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص 172.

بذل جهد إضافي للإمساك بما يقصد التعبير إيصاله، وسينصب تحليلنا أساساً على الأمثلة التالية:

- يرعب وينعش
- الحلم له قصر وحدائق نار
- يعلن بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين
- يأخذ من آخر الأيام والرياح شرارة
- الليل أبواب وساحرات
- حاملاً غرة النهار والسنين التي تهرول عذرية الجنين.

إن اكتشاف ما يجمع بين الحدين المتعاطفين (أو الحدود المتعاطفة) يتراوح، في الأمثلة أعلاه، بين الواضح والأقل وضوحاً. وسنبدأ بالواضح معقبينه بالأقل وضوحاً.

□ يرعب وينعش

نحن هنا أمام فعلين متناظرين من حيث صيغتهما (أفعل)، ومن حيث زمنهما (الحاضر). مسندين معاً إلى ذات غائبة في التعبير حاضرة في الخطاب؛ فالفعلان إذن متناظران في المستوى النحوي، ولكنهما مختلفان معنى. فالفعل الأول يسند إلى المتحدث عنه صفة مخيفة تبعد عنه الآخرين، بينما الثاني يسند إليه صفة تجعله محبوباً لديهم. بشكل ملخص إن بين الفعلين المتعاطفين علاقة تضاد تبرر الجمع بينهما بالواو. لكن الدلالة الشعرية للتعبير تقوم على المفارقة، أي اجتماع فعلين متضادين في ذات واحدة، ولعل الجمع بينهما بالواو التي تفيد الجمع مطلقاً (مجرداً من معنى إضافي) يتوخى الاشعار بهذه المفارقة فلو عطف بالفاء مثلاً لكان الناتج مختلفاً، بحيث سيفيد فعلين لا يقعان في زمن واحد وإنما يتلو أحدهما الآخر، بل لترتب عنه أن النهاية تكون دوماً لصالح الضحية التي طواها الشاعر هنا. ومن ثم فإن اجتماع المتضادات في المتحدث عنه هو الهدف الأول الذي يقصد التعبير إيصاله إلى المتلقي. وهذا ما تؤكده بعض مقاطع النص:

- يضربنا مهيار
يحرق فينا قشرة الحياة
والصبر والملامح الوديعة

وفي المقابل:

- يعلن بعث الجذور

بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين

بل إن السطر الشعري الذي يلي «يرعب وينعش» يحتفظ بنفس العلاقة ويعبر عنها بطريقة أخرى (يقلبها في صورة مختلفة):

□ يرشح فاجعة ويفيض سخرية

وعلى هذا النحو فإن الجمع بين الفعلين في المثال السابق مبرر بالتضاد الذي يدرجه السكاكي في الجامع الوهمي.

□ الحلم له قصر وحدائق نار

يحتاج البحث عن الجامع بين الحدّين المتعاطفين في هذا المثال إلى شرح. إن النواة التي تفرّع منها الوصفان «قصر» و«حدائق نار» هي «الحلم». والحلم كما نعلم يطلق على أحداث تجري على غير وعي من الحالم في وقت يسترخي فيه الدماغ وتتعطل فاعلية الجسم، أي أن الحلم يقع أثناء الاستجابة لإحدى الحاجيات البيولوجية (النوم). إنه شيء موجود وغير موجود في آن. لا يمكن التأكد منه، أي مراقبته. بتعبير أدق هو شيء مجرد غير قابل للتجسيد، موجود في الأذهان وليس في الأعيان! بينما محدداته موجودة في الأعيان، وإن كان التحفظ بصدد «حدائق نار» ممكناً. وهكذا نجد أن العلاقة الناظمة للعطف هي التضاد المتجلي في الوجود الذهني والوجود العيني. وهي علاقة تسربت إلى الحدين المكونين للحلم:.

قصر/ حدائق نار

. فالقصر، بناءً على معرفتنا للعالم، مكان أشبه ما يكون بالجنة لما يحتويه من حدائق غناء، وجداول غناء، ومناظر تخلب لب الناظر، وجواري حسان... بينما يصعب تصور «حدائق نار» لأنها ليست جزءاً من عالمنا الفعلي. رغم أن معنى «حدائق» و«نار» معروف، إلا أن تجاورهما على هذا النحو يولّد دلالة جديدة لم تكن لهما سابقاً، ومن ثم فالعلاقة بين الاثنين علاقة انفصال لما يمثله الثاني «النار» بالنسبة للأول «حدائق» من خطورة. غير أن الخطاب الشعري من هذه الزاوية ليس همه الانصياع لوثوقية التعبير وموضوعيته وإنما الهم عنده مصروف جهة الصورة المتخيلة التي يخلقها لدى القارىء. لهذا فإن علاقة التضاد بين قصر وحدائق نار ربما نشأت عن التداعي المرتبط بالحلم الذي رأس التعبير. لذا اعتبرناه، سابقاً، نواة يقدم الحد «قصر» أحد وجوهها (المتعة والتلذذ) والحد الثاني الوجه الآخر (الرعب والفاجعة).

□ حاملاً غرة النهار والسنين التي تهرول عذرية الجنين.

إن تأملنا الحدين المتعاطفين وجدنا أنهما معاً محيلان إلى الزمن، أي أنهما نظيران. «غرة النهار» بدايته أو طلعته، انحسار جزء من الزمن وبروز جزء آخر منه. بينما السنين زمن عام يتألف من (تراكم) تعاقب النهار والليل؛ فالعلاقة الدلالية المنطقية بينهما علاقة جزء بكل. والجامع الذي يبرر الوصل بينهما هو التماثل المندرج في الجامع العقلي لدى السكاكي.

□ يعلن بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين

بالنسبة لهذا السطر الشعري نشير إلى أن هناك حالتين ينبغي الفصل بينهما. أولاهما العلاقة بين الحدين «أعراسنا» و«المنشدين»، والثانية العلاقة بين «أعراسنا» و«المرافىء». أما الذي جعلنا نفصل بينهما فهو أن الصلة بين الأولين وثيقة إذ أن الكلمة «أعراسنا» تحيل إلى طقس يمارسه الإنسان، وهو عبارة عن سيرورة تبتدىء بحب متبادل بين ذكر وأنثى وتنتهي عند التلاقح الجسدي الذي يتولد عنه الإخصاب. ورغبة من الإنسان في تخليد استمرار الحياة لا يألو جهداً في الاحتفال بهذا الطقس الذي من مقوماته الأعراس والغناء والإنشاد... فالمنشدون إذن جزء من طقس عام هو العرس. ومن ثم فالعلاقة بين الاثنين ترابط بالضرورة، يستدعي أولهما الثاني ضرورة، لكن الثاني لا يستدعيه إلا احتمالاً. أما الطرف الثاني من العلاقة: الأعراس والمرافىء فهي علاقة وهمية بعيدة تحتمل تخريجين:

- المرافىء مكان ترسو فيه السفن بعد رحلة طويلة أو قصيرة.
- المرافىء مكان ترسو فيه السفن التي تحمل عائدين طال انتظارهم.

في الحالة الأولى تبدو العلاقة بين الأعراس والمرافىء مبررة بالاستقرار بعد الاضطراب والشوق وما يتخلل ذلك من مشاعر، وهذا يستدعي تخليد العودة. وفي الحالة الثانية يبدو الطقس احتفالاً بعائد أو عائدين. ومهما يكن فإن في كلتا الحالتين ما يدعو إلى الاحتفال والإنشاد. والعلاقة من ثم كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، علاقة وهمية. على أنه ينبغي فهم الوهم هنا لا كشيء قدحي وإنما كنوع من أنواع الجامع التي حددها السكاكي معتمداً على خلفية فلسفية. يقول ابن سينا «إن الوهم(...) ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية وإن عرض لها أن تكون في مادة»[2]. ويزداد الأمر وضوحاً عند حديثه عن

(2) نقلاً عن إلفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص39.

القوة الوهمية التي «وإن كانت تدرك أموراً غير مادية أو معاني غير محسوسة آخذة إياها عن المادة، فهي، تجرد هذه الصورة عن لواحق المادة(...)» وبعبارة مختصرة يمكن القول «إن الوهم وإن استثبت معنى، غير محسوس فهو لا يجرده إلا متعلقاً بصورة خيالية»[3].

□ يأخذ من آخر الأيام والرياح شرارة.

حين وصفه للعطف في اللغة العربية، يذهب أحمد المتوكل إلى أن المبدأ الذي يحكم العطف هو التناظر، أي تناظر الوظائف التركيبية والدلالية والتداولية بين الحدود المتعاطفة. وعند صياغته لقيود العطف بين الحدود ضرب أمثلة لاحنة لا تخضع للقيود الدلالية. وسنكتفي بالمثالين اللذين رقمهما على التوالي (22) و(25):

(22) - * حطمت هند والريح باب الدار.

(25) - * يستقبل المدير الزوار في الصباح وفي مكتبه.

يعلق الباحث على المثالين بأن لحنهما يكمن في «عدم التناظر من حيث الوظائف الدلالية بين الحد المعطوف والحد المعطوف عليه. ففي (22) عطف الحد «القوة» على الحد «المنفذ»، (...) وفي الجملة (25) عطف الحد «المكان» على الحد «الزمان»»[4]. وبناء عليه يصوغ القيد التالي «يجب أن يكون الحد المعطوف (أو الحدود المعطوفة) والحد المعطوف عليه حاملين لنفس الوظيفة الدلالية»[5].

في مثالنا السابق نلاحظ أن العطف تم بين حدين تختلف وظيفتهما الدلالية. فالحد الأول حسب تصنيف أحمد المتوكل «زمان» والحد الثاني «قوة»، وهو عطف يخرق القيد الذي صاغه الباحث سابقاً. لسنا نقصد بهذا أن القيد ينبغي أن يعدل لأن طبيعة المعطيات المبحوثة هناك ليست مماثلة للتي نحن بصدد دراستها الآن، ولكننا نعني أن الشعر إذ يهدف إلى خلق عالم متخيل فإنه يقوض بعض أركان العالم الفعلي. بيد أنه لا يقوض جميع أركانه، ومهما ادعى ذلك فإنه يحافظ على بعضها حتى يضمن درجة معينة من التواصل مع المتلقي. فمن أجل اكتشاف العلاقة التي تبرر العطف السالف ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

- إن الكلمة في الخطاب الشعري خاصة تعتبر وحدة دينامية غير ستاتيكية. ويعود هذا إلى

(3) المرجع نفسه ص40.
(4) أحمد المتوكل. دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. ص 182.
(5) المرجع نفسه 182.

واقع وجودها في قول أو تعبير دينامي كما يذهب إلى ذلك جان موكاروفسكي : «طالما أن القول منساب فإن كل كلمة من كلماته قابلة لتغيرات (موقعية) إضافية في إحالتها، وهي قابلة (عرضةٌ) للتغيرات المعنوية بسبب السياق الإضافي»(6) لكن الكلمات في الشعر تحتاج أيضاً إلى محيط ثابت (وحدات ثابتة).

- إن الكلمة في الخطاب الشعري لا يمكن عزلها عن محيطها المباشر ثم عن سياق النص، إذ منهما تستمد قوتها، يؤثران فيها. وتؤثر فيهما. وبتعبير أدق لا بد من أخذ المحيط الذي يضفي عليها طابعاً استعارياً بعين الاعتبار.

- إن البارز للعيان كثيراً ما يشكل خلفية للمقصود.

إذا اتضح هذا فلننظر في المثال أعلاه. أول ما يثير الانتباه هو أن الحد المعطوف عليه يتسم باللانهائية، وهذه موجودة في الرياح وإن بشكل أقل، على أن الدلالة المشتركة بينهما بشكل قوي هي الحركة الدائمة، الرتيبة الخاضعة لقانون طبيعي صارم في الحد الأول، والمتقطعة، المتقلبة في الثاني. فكلاهما من هذه الزاوية ظاهرة فيزيائية. (وربما وجدنا في بعض التعابير المألوفة ما يخفف من توتر هذا العطف. من هذه التعابير مرور الزمن ببطء، أو مروره بسرعة، والريح إذا كانت قوية دل هذا على سرعتها، وإن كانت ضعيفة دل ذلك على خفتها (بطئها). كما أننا نعرف في ميدان الطقس بصفة عامة أن قوة الرياح وضعفهايقاسان بسرعتها). وكما قلنا سابقاً فإن الجمع بين هذين الحدين ليس هو الأهم بل ما يترتب عنه وهو المفارقة التي تنم عن القدرة الخارقة للمتحدث عنه. لتوضيح هذا نقول إن آخر الأيام يرتبط، في معرفتنا للعالم، بالنهاية، بالفناء، لكن المحال إليه يأخذ من هذه الفترة «شرارة»، والرياح، بناء دائماً على معرفتنا للعالم، عدو قاهر للنار (في نفس الوقت وسيلة انتعاشها وتأججها)، ولكن المحال إليه يأخذ منها شرارة، أو بعض قوتها. وهذه قمة المفارقة: حين يتدارك الموقف قبل «انطفاء» الزمن ليأخذ منه (ومن الرياح) شرارة «ليخلق الصباح» بتعبير القصيدة، وكما يقول موكاروفسكي «إن القول، من ثم، تيار دلالي يجذب الكلمات المفردة إلى تدفقه المستمر، حارماً إياها من جزء هام من استقلالها الإحالي ومعناها. كل كلمة في قول ما تبقى «مفتوحة» دلالياً حتى لحظة انتهاء القول»(7). من هذا المنظور نعتقد أن عطوفاً من هذا القبيل ينبغي أن تعالج في مستوى آخر وهو المستوى البلاغي (الاستعارة).

(6) جان موكاروفسكي: 1976، . ص 50.
(7) المرجع نفسه. ص 50.

□ الليل أبواب وساحرات.

ربما كان تفكيك آلة الجمع هنا سهلاً لأن هناك كلمة محورية عنها تولد تحديدان «أبواب» و«ساحرات»، فما الجامع بين الحدين؟ الباب حاجز يحول دون عالم مجهول لا يمكن معرفة ما وراءه إلا بفتحه، أي أن اختراقه يؤدي إلى الكشف عن (اكتشاف) المجهول، المخبوء الذي يكمن وراءه. و«الساحرات» مرتبطة في معرفتنا للعالم بالقدرة على اكتشاف المغيب، وعلى اختراق المجهول وهتك أسراره. الأول حاجز والثاني وسيلة لاختراقه. وبناء عليه فإن العلاقة الجامعة بين الحدين هي التضاد. لكن الكلمة المحور تساوي بينهما وتجعلهما متماثلين باعتبار الأول مفتاحاً للغيب والثاني كذلك.

9-1-2 ـ الإشراك بين الجملتين:

رأينا في القسم السابق أن العناصر المتعاطفة لا تخلو من علاقة تبرر الجمع بينها في تعبير واحد، فهل يصدق نفس الشيء على الجمل؟ يمكن أن ندرج قائمة تامة عن الجمل المتعاطفة في النص الشعري موضوع دراستنا. لكن يجب التنبيه إلى أننا لن نحللها جميعاً نظراً لاقتناعنا بأن هذه الجمل تثير مشاكل ينبغي أن نجد لها حلاً في المستوى البلاغي الذي نخصص له الفصل الأخير من هذا الباب. القائمة هي:

أ ـ يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي.
ب ـ راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام.
جـ ـ يرشح فاجعة ويفيض سخرية.
د ـ إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه.
هـ ـ يلبس عُري الحجر ويصلي للكهوف.
و ـ يحيا في ملكوت الريح ويملك في أرض الأسرار.
ز ـ النخيل انحنى والنهار انحنى والمساء.
حـ ـ يُحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها.

يذهب أحمد المتوكل (1986) إلى أن المحمولات في النحو الوظيفي تدل على واقعة (State of affairs) وتنقسم الوقائع إلى أربعة أصناف: «أعمال» (Actions) وأحداث» (Processes) وأوضاع (Positions) وحالات» (States)»(8). لتوضيح هذه الأصناف نضرب الأمثلة نفسها التي قدمها الباحث مرقمة من 105 إلى 108:

(8) أحمد المتوكل مرجع مذكور. ص198.

(105) - انطلق زيد ـــــ عمل
(106) - دوى الرعد ـــــ حدث
(107) - زيد واقف ـــــ وضع
(108) - مرض زيد ـــــ حالة

ولأن عطف الجمل يخضع لنفس القيود التي تحكم عطف المحمولات فإننا سنعمل على إدراج تلك القيود لنرى مدى خضوع العطف في الخطاب الشعري لهذه القيود. ثم لأن هذه القيود تسمح لنا باكتشاف العلاقات القائمة بين الجمل المتعاطفة وتمكننا من فرز المنسجم منها من غير المنسجم.

القيود التي رأى الباحث أن عطف المحمولات يخضع لها هي:

1 - قيد تناظر الوقائع: يجب أن يكون المحمول المعطوف عليه والمحمول المعطوف (أو المحمولات المعطوفة) دالين على الصنف نفسه من الوقائع»[9].

2 - قيد وحدة الحقل الدلالي: «يجب أن يكون المحمول المعطوف عليه والمحمول المعطوف (أو المحمولات المعطوفة دالّين على واقعتين منتميتين إلى نفس الحقل الدلالي(. . .) شريطة ألا تكونا متناقضتين أو مترادفتين»[10]. مثال التناقض: زيد واقف وجالس، ومثال الترادف: زيد جالس وقاعد.

3 - قيد تناظر الوظائف التداولية: «يجب أن يكون المحمول المعطوف عليه والمحمول المعطوف (أو المحمولات المعطوفة) حاملين لنفس الوظيفة التداولية»[11].

على أن «العطف بين حملين يدل محمولاهما على واقعتين متناقضتين دلالياً لا يمتنع»[12] بالنسبة للجمل، على عكس عطف المحمولات، ومثال الحملين المتناقضين: «زيد أعزب وعمر متزوج»، بينما يمتنع عطف محمولين متناقضين (انظر القيد الثاني أعلاه).

بعد هذه المقدمات الموجزة ننتقل إلى الجمل الشعرية المتعاطفة لنرى مدى احترامها (خضوعها) للقيود السالفة.

(9) المرجع نفسه. ص198.
(10) المرجع نفسه. ص 199.
(11) المرجع نفسه. ص201.
(12) المرجع نفسه. ص203.

أ - يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي.

نلاحظ، في هذا السطر الشعري، أن المحمولات، متناظرة من حيث دلالتها على العمل (يصنع، يستعير، ينتظر)، لكن إذا كان العمل واضحاً في «يصنع» و«يستعير» فإنه من الصعب إدراج «ينتظر» ضمن واقعة العمل، بل الظاهر أنه ينبغي أن يصنف ضمن واقعة الوضع. وربما لهذا السبب تغير العاطف من «الواو» إلى «ثم» الذي يفيد الترتب مع التراخي للإشعار بأن الأعمال لم تقع كلها في لحظة زمنية واحدة. على أن العلاقة بين الجملتين من زاوية الجامع أبرز، إذ هناك جامعان اثنان: وهمي وخيالي. يتجلى الوهمي في ورود النهار في الجملة الأولى، وورود ضده (الليل) في الثانية. فالعلاقة بين الجملتين من حيث الوهم هي التضاد. أما الخيالي فبوجود «القدم» في الأولى و«الحذاء» في الثانية، وبورودهما في جملتين متجاورتين تتقوى العلاقة لأن «جميع ما يثبت في الخيال مما يصل إليه من الخارج يثبت فيه على نحو ما يتأدى إليه ويتكرر لديه»[13]، وبتعبير أحمد المتوكل فإن الحقلين الدلاليين اللذين ينتمي إليهما عنصرا الجملتين متحدان (الزمان، اللباس).

ب - راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام.

في هذا السطر عطف عمل على عمل (الرقص) رغم أن العمل محذوف من الجملة المعطوفة، أي أن المحمولين متماثلان. كما أن الأثر المحدث بفعل الرقص متحد الحقل الدلالي (كي يتثاءب، كي ينام)، في لسان العرب (ثئب الرجل: أصابه كسل وتمويم، وهي الثؤباء (. . .)والتثاؤب: أن يأكل الإنسان شيئاً أو يشرب شيئاً تغشاه له فترة كثقلة النعاس من غير غشي عليه(. . .) وفي الحديث: التثاؤب من الشيطان، وإنما جعله من الشيطان كراهية له لأنه إنما يكون من ثقل البدن وامتلائه واسترخائه وميله إلى الكسل والنوم، فأضافه إلى الشيطان، لأنه الذي يدعو إلى إعطاء النفس شهوتها، وأراد به التحذير من السبب الذي يتولد منه، وهو التوسع في المطعم والشبع، فيثقل عن الطاعات ويكسل عن الخيرات)[14]. من هذا الشرح يبدو جلياً أن التثاؤب مقدمة النوم، وهما معاً يشتركان في الاسترخاء والتثاقل.

جـ - يرشح فاجعة ويفيض سخرية.

هنا أيضاً عطف عمل على عمل، والفعلان معاً متحاقلان (يرشح، يفيض) يقتسمان

(13) السكاكي. مفتاح العلوم. ص 111.
(14) ابن منظور. لسان العرب.

مقوم الميوعة، غير أن الأول ضعيف إذا قيس بالثاني، أي أنهما متفاوتان في الدرجة. على أن الجامع بين الجملتين هو التضاد (الجامع الوهمي)، وخاصة بين الفاجعة والسخرية لارتباط الأولى بجو جنائزي، والثانية بجو الفكاهة والمرح!

د - إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه.

تقدم الجملتان الواردتان في هذا السطر الشعري مثالاً بارزاً عما يسميه السكاكي حالة التوسط بين كمال الاتصال وكمال الانقطاع، فإذا نظر إلى المحور الذي حمل عليه «لا ترجع القهقرى» وإلى الذي حمل عليه «لا يعود إلى منبعه» كان الواجب قطع الجملتين، لكن إن نظر إلى معناهما كان الواجب الوصل، ذلك أن كلا المحمولين يعبر عن نفس الواقع «استحالة التقهقر». أي أن الجملتين تعبران عن حقيقة واحدة، لكن كيفية التعبير عنها مختلفة، ولا شك أن فائدة تقليب المعنى الواحد في عدة صور هي التأكيد.

في اعتقادنا أن الأمثلة التي وقفنا عندها كافية للتدليل على أن العلاقات بين الجمل المتعاطفة، مهما بدت بعيدة، قوية، وهي في غالبيتها علاقة تضاد عن طريق الجامع الوهمي، هذا يعني أن الخطاب الشعري في هذا المستوى الدلالي خطاب منسجم، لكن الانسجام الدلالي ذاته (الذي يتحصل بعد اكتشاف العلاقات) لا يسد ثغرة التفاعل بين النص والقارىء، أي الفهم والتأويل، فإذا كنا قد أبرزنا العلاقات الدلالية بين جمل وصل بعضها إلى بعض مثل:

- راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام
- يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل...
- يرشح فاجعة ويفيض سخرية.

فإن المظهر الأساسي الذي يعد آلة التوليف بين هذه الجمل (الذي يعد أبرز مولدات الخطاب الشعري الحديث) يظل معلقاً ما لم يفكك، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن فهم المتواليات التي تصنعها الاستعارة يقتضي وضعها في سياق النص، أي اكتشاف أوجه تعالقها. وهذا ما سنراه في الفصل الأخير من هذا الباب.

9 - 2 - العلاقات

ينظر عادة إلى العلاقات التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بدوّ وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة، ينظر إليها على أنها علاقات دلالية[15]، مثال

(15) انظر مثلاً جان. م. آدام: 1984، ص 203.

ذلك علاقات العموم/ الخصوص، السبب/ المسبب، المجمل/ المفصل... وهي في نظرنا علاقات لا يكاد يخلو منها نص يحقق شرطي الاخبارية والشفافية مستهدفاً تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكاً في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه. بيد أن النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نصاً تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى.

9 - 2 - 1 - الإجمال/ التفصيل:

سنتدرج في رصد هذه العلاقة وفق نمو القصيدة، وأول ما يمكن أن يبدأ به قوله:

- «وجه مهيار نار تحرق أرض النجوم الأليفة».

أما ما تلاه فهو تفصيل له، ذلك أن مركز الثقل، معنوياً، في القول الشعري السابق هو، «نار تحرق» و«النجوم الأليفة»، فالفعل المركزي تحرق فصّلته الأفعال اللاحقة له مباشرة:

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة
رافعاً بيرق الأفول
هادماً كل دار
هو ذا يرفض الإمامة.

وهي «التخطي» و«الهدم» و«الرفض». أما «النجوم الأليفة» التي وردت مجملة فقد تم تفصيلها في تعبيرين «تخوم الخليفة» و«الإمامة». وعلى هذا النحو، أي بواسطة هذه العلاقة، يمكن اعتبار أن تأويل فعل الإحراق ينبغي أن يتم في حدود الأفعال الثلاثة الآتية: يتخطى، يهدم، يرفض، أي أن المعنى المعجمي للفعل مرتبط بالإحراق وإشعال النار في شيء ما، ولكنه، في هذا السياق، يرتبط بالأفعال التي تفصّله وتحدد مغزاه. كما أن الأفعال الثلاثة المفصلة غير مستقلة عن الفعل المجمل، نعني أن الأفعال في هذا المقطع تتبادل التأثير. نفس الشيء يقال عن «النجوم الأليفة» و«تخوم الخليفة» و«الإمامة»، باعتبارها وقائع رتيبة ساكنة، وهذا الاستقرار والثبات عينه هو ما يتوخى المقطع خلخلته.

المثال الثاني الذي نراه إجمالاً فصّلته سطور عدة قوله:

- يملأ الحياة ولا يراه أحد.

فالدلالة الناتجة عن هذا السطر تبني على المفارقة (الموجود غير المدرك) ولكنها

مفارقة مألوفة (على الأقل بالنسبة للقارىء المسلم المؤمن) قال تعالى: ﴿**لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار وهو اللطيف الخبير**﴾ (الأنعام، آ 103) كما قال عز وجل: ﴿**وهو معكم أينما كنتم والله بما تعملون بصير**﴾ (سورة الحديد آ 4). إذن لدينا في القرآن آيات تثبت للذات الإلـهية هذا الوجود للدلالة على جلاله وقوته وعظمته وجبروته، لكن ها هو ذا الشاعر ينسب هذه الحقيقة إلى ذات أخرى وهذا يحتاج إلى توضيح. على أن في لجوئه إلى تفصيل هذه الحقيقة ما يجعل مسافة بين الذاتين موجهاً القارىء نحو قصد آخر غير القصد القرآني وإن كان مشتبهاً به:

- يحيا في ملكوت الريح ويملك في أرض الأسرار.
- مهيار أغنية تزورنا خلسة.
- يتلاقى مع التائهين في جرار العرائس/ في وشوشات المحار.
- وحده ساكن في قرار الحياة.
- بين الصدى والنداء يختبىء
تحت صقيع الحروف يختبىء
في الموج بين الأصداف يختبىء

أول ما ينبغي التنبيه إليه هو أن السطور التي تفصّل الجملة العاشرة من «المزمور» متفرقة في مقاطع القصيدة، على خلاف المثال السابق حيث تلت التفاصيل المجمل مباشرة مما يعني استمرار دلالة ما خلال القصيدة حتى المقطع الثاني عشر، وهذا في حد ذاته يبرز العلاقة الوثيقة بين المقاطع التي يتشكل منها جزء من القصيدة. بتعبير اصطلاحي تمكننا علاقة الإجمال/ التفصيل من إدراك كيفية من الكيفيات التي يبنى بها النص وينسجم. إذا اتضح هذا فلننتقل إلى توضيح بعض الأمور التي تحتاج إلى ذلك.

نحن نجد أن العنصر الذي يشكل مركز الثقل في السطر المجمل هو «يملأ الحياة ولا يراه أحد»، وقد جاءت السطور المفصّلة محتفظة بالدعوى مؤكدة إياها. لمزيد من التوضيح ننتقل إلى التحليل:

- يحيا في ملكوت الريح ———————— مكان متخيل فسيح
- يملك في أرض الأسرار ———————— مكان متخيل فسيح
- يتلاقى مع التائهين في جرار العرائس ———— مكان موجود ضيق
- يتلاقى مع التائهين في وشوشات المحار ———— مكان متخيل؟؟
- وحده ساكن في قرار الحياة ———————— مكان متخيل فسيح؟؟
- بين الصدى والنداء يختبىء ———————— مكان متخيل.

- تحت صقيع الحروف يختبىء ———————— مكان متخيل؟؟
- في لهفة التائهين يختبىء ———————— «مكان» متخيل (وجدان)؟؟
- في الموج بين الأصداف يختبىء ———————— مكان موجود؟؟

هكذا نرى أن السطور المفصلة للمجمل تلح على مقولة المكان، أي أن هناك لهفة لتحديد مكان وجوده من أجل هتك سره، واكتشاف غرابته. ولكن الشاعر لا يمنح للقارىء هذه الفرصة إذ لا يفتأ كل سطر يعضد الحيرة والغرابة، يحدد مكاناً معيناً حتى إذا ظن القارىء أنه حصل على بغيته ارتد على عقبيه لأن كل الأمكنة المشار إليها متخيلة، أي لا تمت بصلة إلى العالم الفعلي، لكن النص بقدر هروبه من العيني يتوغل في المتخيل الخارق السحري الساحر، بل حتى الأمكنة التي نعتناها بأنها موجودة ليس الهدف منها ـ حسب فهمنا ـ الإحالة إلى مكان موجود فعلاً وإنما جعلها خلفية لميزة أخرى من ميزات المتحدث عنه: التحول باعتبار أنه قادر على أن يوجد في هذه الأماكن الضيقة «بين الأصداف» و«في جرار العرائس»، الخ، وفي نهاية الأمر تأكيد الخارق فيه.

المثال الثالث الذي سنضربه لعلاقة الإجمال ـ التفصيل يسلك سبيلاً مخالفاً للأمثلة السابقة، أي أنه يسير من المفصل إلى المجمل، فإذا نظرنا إلى المقطع الأخير من النص:

ذاك مهيار قِدّيسك البربري
يا بلاد الرؤى والحنين
حامل جبهتي لابس شفتي
ضد هذا الزمان الصغير على التائهين
ذاك مهيار قديسك البربري
تحت أظفاره دم وإلاه
إنه الخالق الشقي
إن أحبابه من رأوه وتاهوا.

قلنا إن هذا المقطع الأخير من النص إجمال لكل ما تقدم فيه، واسم الإشارة «ذاك» يشي بهذا، والنص من هذه الزاوية بطاقة تعريف بهذه الذات «مهيار». في المقاطع المتقدمة على هذا ما يشهد ببطولته وفروسيته ونبوّته و«ألوهيته» وقدسيته. تبدو القصيدة على هذا النحو مغلقة على نفسها بحيث تبدأ بالعموم (العنوان) وتعقبه بتخصيص العنوان ـ وهذا ما سنوضحه في العلاقة الثانية ـ ثم تنتهي بالإجمال. على أن التخصيص نفسه يتضمن سطوراً مجملة تم تفصيلها في مقاطع لاحقة.

أما التفاصيل التي تقدمت المجمل الذي نحن بصدده فهي على سبيل المثال لا الحصر:

- هو ذا يأتي كرمح وثني
  غازياً أرض الحروف.
- ملك مهيار
  ملك والحلم له قصر وحدائق نار.
- مهيار وجه خانه عاشقوه
  مهيار أجراس بلا رنين
- يضربنا مهيار
  يحرق فينا قشرة الحياة
  والصبر والملامح الوديعة
- إنه كاهن حجري النعاس
  إنه مثقل باللغات البعيدة
- وجه مهيار نار
  تحرق أرض النجوم الأليفة
- يأخذ من قدميه/ من جزر الأمطار
  جبلة ويخلق الصباح
- يصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه
- راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام
- يخلق نوعه بدءاً من نفسه... الخ.

9 - 2 - 2 ـ العموم/ الخصوص

رأينا في القسيم السابق كيف أن علاقة الإجمال/ التفصيل تعد إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة. وقد أشرنا أيضاً إلى أن علاقة الإجمال/ التفصيل تسير في اتجاهين: إجمال ← تفصيل وتفصيل ← إجمال، مما ينقل النص من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنام مطرد بسلوك تينك الطريقتين.

الآن ماذا عن علاقة العموم/ الخصوص؟ مبدئياً يمكن أن نعتبر أن عنوان القصيدة ورد بصيغة العموم بينما بقية النص تخصيص له، وأن بعض عناوين المقاطع وردت عامة خصصتها مقاطعها.

عنوان النص هو «فارس الكلمات الغريبة»، وهو عنوان يمكن أن نقسمه إلى عنصرين مركزيين: «فارس» و«الكلمات الغريبة»: فالذي نفترضه هو أنّ تمطط (أن تخصص) القصيدة هذين العنصرين، بل أن تقلبهما في صور متعددة، وحينذاك نكون أمام نواة تنمو وتتناسل عبر النص وفيه حتى يكتمل خلقاً سوياً. قلنا في العنوان مركزان، ونضيف إنهما قابلان للاختزال ـ عن طريق عملية تحويل ـ إلى نويتين أصغر (أكثر ذرية منهما): «السيف والقلم» أو «الحرب واللغة» (انظر القسيم المتعلق بالبنية الكلية في هذا الفصل). ومن ثم فإن القصيدة ستكون موزعة بين هذين القطبين اللذين يلتقيان في نهاية المطاف ليشكلا صورة كلية. يعضد هذا توزيع النص إلى مقاطع معدودة بحيث يمكن الذهاب إلى أن النص تأريخ للعنوان، وفي هذا التأريخ مرحلتان: مرحلة «الفارس» ومرحلة «النبي». نعني أن النص مشكل من اثنين وعشرين مقطعاً: تصف المقاطع الأحد عشر الأولى مرحلة الفارس (البطل الأسطوري)، والمقاطع الأحد عشر الباقية مرحلة النبي/ الشاعر. وعلى هذا النحو يشكل المقطع المعنون «العهد الجديد» نقطة الانتقال من «الرمح» إلى «الكتاب»، وهما معاً وسيلتان لنشر «الدعوة» بالعنف والإقناع، بالترغيب والترهيب. كان هذا توضيحاً للعلاقة بين العنوان وبين النص، وهي علاقة لا تخلو من دلالة (لكن هذا لا يعني أن النص يسير وفق هذا التوزيع الصارم، بل تتداخل في بعض الأحيان لغة الرمح ولغة الكتاب). والآن ما هي التعابير الدالة على العموم، وما هي السطور التي خصصتها؟

العنوان: «فارس الكلمات الغريبة» ———— عموم

تخصيصه:
- إنه فيزياء الأشياء ـ يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها.
- هو ذا يأتي كرمح وثني/ غازياً أرض الحروف.
- يضربنا مهيار/ يحرق فينا قشرة الحياة والصبر والملامح الوديعة.
- يهبط بين المجاذيف بين الصخور/ يتلاقى مع التائهين.
- يعلن بعث الجذور
- لاقيه يا مدينة الأنهار
  بالشوك أو لاقيه بالحجار
  وعلقي يديه/ قوساً يمر القبر من تحتها...
- يجهل أن يتكلم هذا الكلام
- إنه مثقل باللغات البعيدة
- هو ذا يتقدم تحت الركام؟ في مناخ الحروف الجديدة

ـ إنه لغة تتموج بين الصواري
ـ ... الخ.

الواقع أن بإمكاننا أن نتتبع النص كله بهذه الطريقة لنجد أنه تخصيص للعنوان بطريقة من الطرق، إما بوصف إقدام المتحدث عنه وسرد بعض أفعاله الخارقة، أو بالحديث عن بعض «نكساته»، وعلى الجملة وصفه بالإيجاب تارة وبالسلب أخرى. فهو تارة يلتقي مع التائهين في أمكنة يخلقها هو، وتارة يثور في وجهه الآخرون، ومرة ينكفىء على نفسه لاجئاً إلى جبل يعصمه وأخرى رافعاً بيرق الأفول، الخ. مما يمنح النص طبيعة دينامية تجعله (وتجعل المتحدث عنه) لا يكاد يستقر على حال. لهذا قلنا في مقدمة حديثنا عن العموم/ الخصوص إن النص تأريخ لحياة «فارس الكلمات الغريبة»، أو على الأقل لنشاط من أنشطته.

من الأمثلة الأخرى التي يمكن أن نقدمها على العموم/ الخصوص المقطعان الثاني والثالث لأنهما ـ حسب فهمنا ـ يجيبان عن سؤال مقدر ناتج عن قراءة المقطع الأول، والسؤال المقدر هو: من هو؟ تتم الإجابة بالعنوان أولاً «ملك مهيار» (المقطع الثاني) الذي جاء بصيغة عامة خصصه مقطعان تكفل كل منهما بتخصيص عنصر من العنوان:

ملك مهيار

المقطع الثاني : ملك مهيار
ملك والحلم له قصر وحدائق نار
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات،
ملك مهيار
يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرار

المقطع الثالث : مهيار وجه خانه عاشقوه
مهيار أجراس بلا رنين
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنية تزورنا خلسة
في طرق بيضاء منفية
مهيار ناقوس من التائهين
في هذه الأرض الجليلة

هكذا نلاحظ أن المقطع الثاني خصص الملك، والثالث خصص مهيار. إلا أنه تخصيص لا يسلك سبيل الوضوح، بل تنتج عن كل جملة جديدة مجموعة من التداعيات المعنوية، ومن الأخيلة التي تتطلب بعض التأمل، خاصة المقطع الذي خصص مهيار، إذ تم ذلك بتشغيل آلة الاستعارة البعيدة التي سنفرد لها فصلاً خاصاً، ومع ذلك فإن التخصيص (محتواه) مختلف في المقطعين: الأول ركز على مملكته وقصره، بينما الثاني ركز على علاقة الآخرين به. المقطع الثاني يقدم صورة موجبة (القوة) والثالث صورة سالبة(الخيانة، الصمت)، الوجه الآخر للاختلاف يكمن في هيمنة الجملة الاسمية في المقطع الثالث ومراوحة الثاني بين الاسمية والفعلية، وربما يجسد هذا حال الركود والتقهقر التي تفهم من الخيانة و«أجراس بلا رنين» حتى إن المقطع اللاحق لهذا يفتتح مباشرة على معنى قريب من هذا، أي اهتزاز الثقة بين طرفين تولّد عنه ما يشكل جزءاً من موضوع المقطع المذكور (الرابع):

ضيع خيط الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا... الخ

على أن الضياع والملل والتحجر ليست إلا لحظة عابرة تتبعها لحظة صحو جديدة، وهكذا ينمو النص بين الإقبال والإدبار، بين اليأس وانتعاش الأمل حتى النهاية.

9 - 3 ـ موضوع الخطاب

قبل الحديث عن «موضوع الخطاب» تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الموضوع Topic استعمل أولاً في وصف بنية الجملة، «حسب هوكيت، يمكن أن نميز في جملة ما بين الموضوع وبين التعليق، باعتبار أن المتكلم يعلن عن موضوع ثم يقول شيئاً ما عنه»[16]. ويعتبر ديك «الموضوع وظيفة تحدد حول أيّ حد قيل شيء ما»[17]. وبشكل أدق يرتبط مفهوم الموضوع بمفهوم الحولية Aboutness غير أن الحولية نفسها عرضة للتساؤل ـ كما يقول ديك ـ فالجملة:

ـ دفع هاري عشرة دولارات ثمناً للكتاب.

«ليس واضحاً بما فيه الكفاية ما إذا كانت تدور حول هاري، أم حول الكتاب، أم

(16) انظر براون ويول: 1983. ص 70.
(17) انظر فان ديك 1977. ص 116.

حولهما معاً، ما دام المحال إليهما معاً معروفين. هل يمكن أن يكون للجملة موضوعان؟ هل يجب أن نتحدث عن موضوع مركب، مثلاً <هاري، الكتاب> وهما اللذان قيل عنهما إن الأول اشترى الثاني بعشرة دولارات»[18] لتجاوز هذه الصعوبة يقترح فان ديك استعمال الأسئلة التالية من أجل تحديد موضوع جملة ما:

ماذا فعل هاري؟

نستنتج من هذا السؤال أن «هاري فعل شيئاً» هو موضوع الجملة السالفة. أما إذا كان السؤال:

- ماذا حصل للكتاب؟

فإن «الكتاب» يمكن أن يكون هو الموضوع، أما بالسؤال:

- ماذا فعل هاري للكتاب؟

فإن الزوج المركب <هاري، الكتاب> سيكون هو الموضوع.

هذه مقدمات يبني على أساسها فان ديك نتيجة كالتالي: «على هذا النحو يتضح أن مفهوم «الحولية» غير دقيق بما فيه الكفاية»[19].

في حديث براون ويول (1983) عن انتقال مفهوم «الموضوع» من مستوى الجملة إلى الخطاب يشيران إلى أن كينان وشيفلن (1976) حاولا التمييز بين مفهوميهما للموضوع عن الموضوع الجملي للأنحاء ذاهبان إلى أنه «يجب أن يكون هناك، بالنسبة لكل جزء من خطاب تخاطبي قضية مفردة (معبر عنها كقول أو جملة) تمثل موضوع خطاب مجموع الجزء التخاطبي»[20]. هكذا إذن ينتقل مفهوم وضع أصلاً لدراسة بنية الجملة إلى وصف انسجام الخطاب مما يستدعي، على الأقل، إعادة تحديد المفهوم تحديداً يوافق مهمته الجديدة التي يرى فان ديك أنها «اختزال وتنظيم وتصنيف الإخبار الدلالي للمتتاليات ككل»[21]. إلا أن هناك حقيقة لا بد من تسجيلها، بالنسبة لأطروحة فان ديك، وهي أن مفهوم «موضوع الخطاب» ليس إلا أداة عملية لمقاربة بنية أكثر تجريداً هي «البنية الكلية»، فعلى مستوى الوظيفة تقوم البنية الكلية «بتنظيم الاخبار الدلالي المعقد، في

(18) المرجع نفسه: ص116.
(19) المرجع نفسه ص: 119.
(20) براون ويول مرجع مذكور. ص71.
(21) فان ديك المرجع السابق. ص 132.

المعالجة وفي الذاكرة»[22]. وهي وظيفة لا تكاد تختلف عن وظيفة موضوع الخطاب. بل إننا نجد أن ديك استخلص من مقطع سردي محلل بنية دلالية سماها موضوع الخطاب:

- موضوع الخطاب: «A (little) town (called Fairview) is declining because it cannot compete with another town (called Bentonville)»[23].

- البنية الكلية: «A town Fairview, is declining owing to competition from another town (called Bentonville)»[24].

على أن الفرق الوحيد بين الاثنين هو أن تأسيس البنية الكلية يتم عبر عمليات أساسها الحذف والاختزال، بينما موضوع الخطاب يستخلص عن طريق رصد مجموعة من الجمل التي تخص هذا الموضوع. لكن - في اعتقادنا - أن نفس العمليات يمكن أن تنفذ للوصول إلى موضوع الخطاب ما دامت النتيجة التي نصل إليها هي هي!

«إن مفهوم الموضوع [موضوع الخطاب] مفهوم جذاب إذ يبدو أنه المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب. يمكن أن يجعل المحلل قادراً على تفسير ما يلي: لماذا ينبغي أن نعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع من صنف ما منفصل عن مجموع آخر، يمكن أن يقدم أيضاً وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابية الجيدة، المنسجمة(...) من تلك التي تعد، حدسياً، جملاً متجاورة غير منسجمة»[25].

حاولنا في الفقرات السابقة أن نبرز، بشكل مقتضب، بعض المشاكل التي تواجه مفهوم موضوع الخطاب، فهل معنى هذا أن المفهوم فاشل؟ وإذا كان كذلك ما هو البديل؟

عن السؤال الأول نجيب بأن المفهوم يقوم بدور أساسي في تنظيم الإخبار الدلالي في الخطاب، وبالتالي فهو قابل للاستعمال، لكن ينبغي أن يطعم بمفهومين آخرين اقترحهما براون ويول وهما: موضوع المتكلم (Speaker's topic) والتكلم بشكل وجيه

(22) المرجع نفسه ص 138.
(23) المرجع نفسه ص 134.
(24) المرجع نفسه ص 153.
(25) براون ويول. المرجع السابق. ص 73.

(Speaking topically) ، وقد اقترح الباحثان هذا الأخير بديلاً لقاعدة من قواعد گرايس حول «منطق التخاطب» هي قاعدة الوجاهة (relevance) (لمزيد من التفاصيل حول قواعد گرايس انظر مجلة Communications العدد 30، 1979). يعني مفهوم موضوع المتكلم أن لكل مشارك في التخاطب موضوعه الخاص، ولكن موضوعه هذا يصب في الموضوع العام للتخاطب أو «إطار الموضوع» (Topic framework) : «سننظر إلى جزء من الخطاب المتكلم (. . .) باعتباره سيرورة يعبر فيها كل مشارك عن موضوع شخصي داخل إطار الموضوع العام للتخاطب ككل»[26] أما مفهوم التكلم بوجاهة فيقولان عنه «نستطيع القول إن مشاركاً ما في خطاب يتحدث بوجاهة حين يجعل مساهمته توافق بشدة معظم العناصر الفعلية المدمجة في إطار الموضوع»[27].

صحيح أن المفهومين السالفين مرتبطان بنوع خطابي محدد، ولكنهما فعالان في بناء موضوع الخطاب وفي جعله أكثر ارتباطاً بإطاره العام، مما يمنح لنا فرصة استثماره في محاولة استجلاء موضوع الخطاب الشعري الذي نروم مقاربته من هذه الزاوية. غير أن هذا الإجراء يقتضي مجموعة توضيحات:

1 - إننا إذ نستعمل التخاطب هنا فنحن نعني به التخاطب في النص الشعري باعتبار اشتراك الاثنين في أنهما دينامیان وأن معطياتهما تشكل سيرورة، وليسا خطابين ثابتين.

2 - يقتضي التخاطب على الأقل مشاركين اثنين، وعلى عكس ما هو شائع ليس الخطاب الشعري خطاباً أحادياً بل تتخلله حوارات، وحين تنعدم هذه الحوارات فإن الشاعر يقسم النص إلى مقاطع نفترض أن كلاً منها مشارك في العملية (عملية بناء موضوع الخطاب) وأن كل مشارك يقدم جديداً.

3 - في النص الشعري الذي نحن بصدد تحليله معيّنات تساعد على الوصول إلى (اكتشاف) وجود عدة مشاركين (مثلاً في المقطع السابع ضمير متكلم بصيغة الجمع: «يضربنا. . .»، وفي المقطع الثامن كذلك: «يعلن بعث أعراسنا»، وفي المقطع السادس عشر: «علّمناه، الخ. وفي المقطع الثامن عشر متكلم مفرد: «أعرفه» كما هو الأمر في الثاني والعشرين: «حامل جبهتي»، الخ) وحين يغيب نحس أو نعتبر أن النص يقوم بوظيفة المشارك. نشير أخيراً إلى أن بعض المقاطع

(26) المرجع نفسه، ص [illegible].
(27) المرجع نفسه ص [illegible].

معنونة بصوت أو أصوات، وهي تعد بالنسبة إلينا مشاركين في بناء موضوع الخطاب.

قبل الشروع في التحليل ننبه إلى أن «المزمور» الذي افتتحت به القصيدة هو الإطار العام للخطاب، وعلى المشاركين (بقية المقاطع) أن يتقيدوا بهذا الإطار، أي أن تراعي مشاركاتهم ما ورد فيه بحيث لا يتناقض معها، وعلى هذا النحو «ينسل الشاعر» بعد أن حدد الإطار العام تاركاً للنص ككل مهمة التفصيل! يمكن أن نحتفظ من الإطار العام بما يلي:

- يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه.
- إنه فيزياء الأشياء يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها.
- يحيا ويضلل اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام.
- يملأ الحياة ولا يراه أحد.
- يحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها.
- محفورة كلماته في اتجاه الضياع الضياع الضياع.
- يرعب وينعش.
- يرشح فاجعة ويفيض سخرية.
- إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه.
- يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له، وفي خطواته جذوره.

هذا هو الإطار العام «والدلالات العامة» التي تؤطر مساهمة المشاركين، والتي ينبغي أن يلتزموا بها مهما بدا أنها بعيدة عنه. نلاحظ أن الإطار العام ألح على كون المتحدث عنه غائباً، بمعنى آخر ستساعد مساهمات المشاركين على توضيح هذه الهوية بالمحافظة على نعته بالغياب.

الآن من هم المشاركون في هذه اللعبة (تحديد الهوية) موضوع الخطاب؟ حسب ما ورد في النص الشعري كله نجد خمسة مشاركين:

- المشارك الأول: ساهم بالمقاطع 1، 2، 5، 6، 9، 10، 11، 12، 14، 15، 17، 21.
- المشارك الثاني: المقطع الثالث (صوت: نحن).
- المشارك الثالث: المقطع الرابع (صوت آخر).
- المشارك الرابع: المقاطع 7، 8، 13، 16، 19.

- المشارك الخامس: المقاطع 18، 20، 22.

لننظر الآن في طبيعة مساهمة كل مشارك (أو مساهماته) حول أي شيء تدور، وهل هي مرتبطة بالإطار العام الموضوع سابقاً:

□ **المشارك الأول:**

- المقطع 1: ينفي عن المتحدث عنه العبادة والعبودية.
- المقطع 2: يسند إليه صفة الملك ويحدد قصره ومملكته.
- المقطع 5: المكان الذي انفتحت عليه عيناه وسماته: التعذيب، الحيرة، الجمود (الثبات)، المشقة.
- المقطع 6 - حالة اعترته في لحظة من اللحظات: أعيته مصارعة الزمن. والتساؤل عن زمن آخر.
- المقطع 9: موته وبقاء بذرة الحياة فيه.
- المقطع 10: رفض مدينة الأنصار له، تعذيبه، صلبه. لكن الكائنات تقرأ كتابه.
- المقطع 11: جهله لكلام ما وبحثه عن كلام جديد.
- المقطع 12: اختباؤه في «أمكنة» مستحيلة، والتجاؤه عند الشدة إلى جبل يعصمه.
- المقطع 14: تطلعه إلى مكان وزمان آخرين، واستنطاقه الأسرار.
- المقطع 17: تحايله على الموت والكفاؤه على نفسه اتقاء له.
- المقطع 21: رفضه للآخرين بحثاً عن زمن آخر ومكان آخر.

□ **المشارك الثاني:**

يقدم لنا صوراً متعددة عنه: المقطع الثالث: خيانة الآخرين له...

□ **المشارك الثالث:** ضياعه ثم تجميع قواه ثانية.

□ **المشارك الرابع:**

- المقطع 7: تعبير عن جبروته...
- المقطع 8: أماكن وجوده مما يدل على طبيعته الخارقة وقدرته على اختراق المستحيل. ثم الإعلان عن الفرح وإحياء الموات.
- المقطع 13: عبادة المخلوقات له، وخضوعها لمشيئته.

- المقطع 16: نشر «دعوته»، تعليم القراءة والكتابة، وإمداد الآخرين بأدوات الخلق: القلم الكتاب.
- المقطع 19: إعلان الاشتياق والرغبة في الوصال لاشتداد القرابة بينه وبينهم.

□ **المشارك الخامس:**

- المقطع 18: وصف طريقته في الخلق، تسميته أحد مريديه.
- المقطع 20: تحريض الآخرين للالتحاق به.
- المقطع 22: المريد هو لسانه الناطق باسمه. يسميه إلاهاً وخالقاً شقياً.

هكذا نرى أن «المشاركين» الخمسة ساهموا بهذا القسط أو ذاك في تفصيل الإطار العام الذي حدد سابقاً. ورغم إغراق المساهمات في «الغموض» فإنها مرتبطة بقطب واحد، نعني به «هو» الذي يسكن القصيدة كلها باستمرار الإحالة إليه بالضمير، أو بإسناد الأعمال والأفعال إليه. هناك أمر آخر التزم به «المشاركون» هو سلوك طريقة التعبير التي سلكها الإطار العام وهي «الغموض» بحيث لا نجد ولو مقطعاً واحداً يصرح تصريحاً واضحاً بمدلول محدد، كما أنهم التزموا بالحفاظ على السمات الأساسية للاستعارات.

أثناء «تلخيص» مساهمات المشاركين اكتفينا بالمدلول المباشر الذي نفهمه من المساهمة، وغالباً ما احتفظنا ببعض التعابير من مساهمة المشارك نفسه، لأن الخوض في الدلالات التي يثيرها كل مقطع يفرض تفكيك النص إلى نصوص غائبة أولاً، ثم استنطاق التراكيب الاستعارية. وما لم يتم هذا فإننا نفضل الاحتفاظ بالوارد في النص.

في ضوء ما تقدم يمكن الآن أن نتساءل ما هو موضوع خطاب هذه القصيدة؟ يمكن أن يكون الموضوع:

أ - سيرة ذاتية لبطل اسمه فارس الكلمات الغريبة وما وقع له.

ب - سيرة ذاتية لنبي لاقى الأمرّين من أجل نشر دعوته.

جـ - سيرة إنسان حاول الخلق لكن جماعته واجهته بالرفض.

د - إنسان ملّ العالم المألوف فحاول البحث عن عالم جديد أرحب، وما اعترضه من صعوبات في سبيل ذلك.

كل هذه الموضوعات مقبولة لأن بينها جامعاً مشتركاً هو دوران النص حولها، ومع ذلك فإن اختزال النص إلى أحد هذه الموضوعات يفقد النص غناه الذي يميزه، إضافة إلى أن الموضوعات السالفة يمكن أن تصدق على مجموعة من النصوص شعرية كانت أ

مسرحية. . . لذا نرى - لكي يلتصق الموضوع ما أمكن بالنص - أن نعتبر الموضوع «أ»، رغم صيغته العامة، (من طبيعة موضوع الخطاب أن يكون عاماً)، موضوع خطاب هذه القصيدة، مع اعتبار بقية المساهمات موضوعات فرعية تحكي عن حالة شعورية اعترته، أو عن غزوة من غزواته أو «نزوة من نزواته»، أو محاولة من محاولاته نشر دعوته، الخ، الخ. ذلك لأن تحديد الموضوع «طرحُ فرض حول اطراد معين لسلوك النص. هذا النمط من الاطراد هو أيضاً ما يحصر (fixe) - في اعتقادنا - حدود أو شروط انسجام نص ما»[28].

قد يعترض بأننا لم نفعل شيئاً - فيما يتعلق بموضوع الخطاب - سوى الدوران في حلقة مفرغة من أجل إثبات ما يثبته النص بالقوة وبالفعل معاً، أي أننا جعلنا عنوان النص موضوعاً له، وهذا أمر متأت دون عناء! «إن المشكل، في الواقع، هو معرفة كيف يوجه القارىء النموذجي(. . .) نحو إعادة إنشاء الموضوع. إن الإشارة تكون غالباً صريحة: العنوان بالتدقيق، أو عبارة ظاهرة، هما اللذان يحددان ما سينشغل به النص. وفي بعض الأحيان ينبغي، على عكس ذلك، البحث عن الموضوع. وعلى هذا النحو يؤسسه النص عن طريق تكرير بارز جداً لمجموعة من المسميات، وبتعبير آخر لكلمات مفاتيح»[29]. لكن إزاء موضوع الخطاب بعنوان النص طرح قدم بصدده براون ويول اعتراضاً، باعتبار إن كل قارىء يمكن أن يقترح عنواناً من عنده حسب فهمه وتأويله، ومن ثم «هناك عدة طرق مختلفة - بالنسبة لكل نص - للتعبير عن «الموضوع». وكل طريقة مختلفة للتعبير عن الموضوع» تمثل بالفعل حكماً مختلفاً عن المكتوب عنه (أو المتحدث عنه) في نص ما»[30].

إن السهولة النسبية التي تتميز بها النصوص التخاطبية والسردية التي في ضوئها بلور براون ويول مفهوم الموضوع غير واردة بالنسبة للنص الشعري المعاصر خاصة. فإذا كان عالم الخطاب السردي والخطاب الشعري عالماً متخيلاً، فإن عالم الخطاب الشعري يبتعد بدرجات كثيرة، من حيث كثافة المستحيل واللامعقول والإغراب (واستحالة المطابقة بين العوالم الجزئية أو الكلية التي يسبح فيها النص الشعري وبين العالم الفعلي)، عن العالم الواقعي مما يجعل ضبط موضوعه أمراً غاية في الصعوبة. وربما تنتج هذه الصعوبة عن طبيعة عالم النص الشعري والأدبي عموماً. . في رأي دوبوگراند وجفرسون، مثلاً، أن النص الأدبي «نص علاقة عالمه مع الصيغة المقبولة» للعالم الواقعي «علاقة إبدالية

(28) أمبرطو إيكو: 1985. ص 117.
(29) المرجع نفسه. ص 118.
(30) براون ويول. المرجع المذكور. ص73.

مبدئية»[31]، بحيث يوهمنا باستقلاله عن العالم الواقعي، إلا أنه في نفس الآن يوهمنا بأن له علاقة ما بهذا العالم.

9 - 4 - البنية الكلية

أشرنا في القسم السابق إلى أن مفهوم البنية الكلية يعد بنية مجردة تقارب بموضوع الخطاب الذي يعتبره فان ديك مفهوماً عملياً، كما أننا أشرنا إلى صعوبة تمييز مفهوم عن مفهوم ما لم نراع العمليات التي ينفذها القارىء من أجل بناء البنية الكلية، وقبل الخوض في البنية الكلية لنص «فارس الكلمات الغريبة» نرى من اللازم بسط العمليات الموصلة إليها.

يذهب فان ديك إلى أننا «لكي نحصل على البنية الكلية لأية متوالية يجب علينا أن ننفذ عدداً من العمليات»[32]، وطبيعة هذه العمليات كلها حذفية، (أي حذف مجموعة من المعلومات الدلالية)، تنفذ من أجل اختزال النص إلى بنية دلالية كلية، أو اختزال المتواليات إلى بنيات جزئية منها تستخلص البنية الكلية التي يتولد منها النص، ما هي إذن هذه العمليات؟

□ العملية الأولى: fx and gx → fx

تتعلق هذه بحذف المعلومات العرضية Accidental information.

دون أن يتغير المعنى أو يؤثر ذلك في تأويل الجمل المتعاقبة في الخطاب.

والمعلومات التي تحذف هنا غير قابلة للاسترجاع.

□ العملية الثانية: <fx and gx & hx> → hx

تتعلق العملية الثانية بحذف معلومات مكوّنة (أساسية) (= constitutional information) لمفهوم أو إطار ما. أي أن المعلومات المحذوفة تحدد أسباب ونتائج الأحداث العادية أو المتوقعة. . . وتشتغل هذه العملية تحت الشرط التالي:

gx□→ <fx & gx & hx>

يعني هذا الشرط أن الوقائع fx وhx سترد مع gx في معظم الأحوال. أي أن المعلومات المحذوفة قابلة للاسترجاع استقرائياً.

(31) دوبوگراند وجفرسون: 1981. ص 185.
(32) فان ديك مرجع مذكور. ص 143.

□ العملية الثالثة : <fx & gx>

تتعلق هذه العملية المسماة التعميم البسيط بحذف المعلومات الأساسية. وهي، حسب المثال الذي ضربه ديك، انتقال من الخاص إلى العام: القط، الفأر، الأسد، الخ ← الحيوان. على أن المعلومات المحذوفة هنا أيضاً غير قابلة للاسترجاع. وتعمل هذه العملية تحت الشرط التالي:

$$(fx \square\!\rightarrow hx)' \ \& \ (gx \square\!\rightarrow hx)$$ [33].

هناك قيد عام يشرط هذه العمليات الثلاثة وهو «عدم إمكان حذف قضية سابقة تقتضيها قضية لاحقة»[34].

بعد انتهاء ديك من صياغة هذه العمليات ذيلها بأربعة تحفظات يبدو لنا أن أهمها التحفظان الآتيان:

أ - القوة التي تتميز بها عمليات الحذف، مما يجعلها في حاجة إلى قيود إضافية.

ب - أن البنية الكلية يمكن أن تكون موضوع قيود وقواعد مختلفة حسب أنواع الخطاب.

هذه هي العمليات التي على من شاء الوصول إلى البنية الكلية لخطاب ما تنفيذها. وقبل الشروع في استخلاص البنية الكلية لنص «فارس الكلمات الغربية» نرى أن التوضيح التالي أساسي: لانجادل في أن لكل خطاب/ نص بنية كلية، ولكن طريقة الوصول إليها تختلف من خطاب إلى آخر. على ضوء هذا نتساءل ما هي المعلومات التي يمكن/ ينبغي أن تحذف في النص المعني؟ ما هي المعلومات التي يمكن أن تنعت بأنها عرضية أو أساسية أو مكونة؟ بتعبير أشمل: هل يمكن أن يختزل النص الشعري؟ في اعتقادنا أن عمليات الحذف يجب أن تستبعد. لكن ما هو الحل؟ «من وجهة نظر عملية يمكن القول إن وجود بنية كلية في نص ما يمكن أن يبرهن عنه بأمكانية «تلخيص» النص»[35]، الشطر الثاني من البديل هو «أن القواعد الكبرى المدروسة(...) هي قواعد الانتقاء والتعميم والإنشاء. إنها تعيد إنشاء ما هو «مهم» في مقطع أو نص ما»[36]. لكن هل يمكن تلخيص النص الشعري؟ هل يمكن أن نفصل فيه بين ما هو مهم وما ليس كذلك؟ إن النص

(33) المرجع نفسه. ص 143.

(34) المرجع نفسه. ص144.

(35) فان ديك 1984 ص 2285.

(36) المرجع نفسه، ص 2285.

الشعري كل مركب معقد، وحين ينظر إليه (يدركه) القارىء ينظر إليه في هذه الكلية، وليس كمجموعة معلومات تتفاوت من حيث الأهمية. وربما لهذا السبب تخف يقينية فان ديك حين يتحدث عن الخطاب الشعري من هذه الزاوية «في النص الشعري نستطيع أحياناً إنشاء بنية قضوية جزئية فحسب(مثلاً تيمات كـ «الحزن» و«الظلمة» و«الخطر» و«جمال المرأة»)، مشتقة لا من متواليات جمل منسجمة محلياً وإنما من مفاهيم متعالقة بطريقة غير مباشرة. بهذه الطريقة «يعوض» غياب الانسجام المحلي أحياناً بالانسجام في المستوى الكلي. بالنسبة لعدد كبير من النصوص المعاصرة، يعني هذا حدسياً، أن تأويلنا للجمل وللترابطات فيما بينها منقول إلى التيمة الشاملة التي تغدو المبدأ الأول المنظم للنص في هذا المستوى الدلالي»[37].

على عكس ما يذهب إليه فان ديك نعتقد أن إنشاء البنية الكلية لنص شعري معاصر، يعتمد على أخذ النص في مجموعه (كليته) بعين الاعتبار. أضف إلى ذلك أن هناك نصوصاً تتشكل من مجموعة من الحروف (لا رابط بينها مظهرياً) تلقى على الصفحة (وعلى القارىء) دون مقدمات، فكيف سنتصرف في هذه الحالة؟ ماذا سنحذف؟ كيف سنميز بين المهم وغير المهم؟ معنى هذا أن مفهوم البنية الكلية، وخاصة العمليات الثلاث السالفة ينبغي أن ينظر إليها نظرة نسبية.

انسجاماً مع إشارتنا السابقة إلى أن لكل نص / خطاب بنية كلية سنجرب حظنا مع نص فارس الكلمات الغربية مستأنسين بقول م. أدام «إن اطراد تطبيق هذه القواعد من قبل المؤولين متفاوت. كما أن انتقاء المعلومات التي تعد هامة يتوقف على المعارف الموسوعية لكل شخص أكثر مما يتوقف على المقام»[38]. بناء على هذا سنحلل النص.

يمكن أن نقسم النص إلى أربعة محاور (ذوات) تعد موضوعات يحمل عليها النص محمولات عدة، مع الإشارة إلى أن هذه الذوات مجرد تجليات لذات واحدة. هذه الذوات هي: الساحر، الشاعر، الرسول، الفارس.

(37) المرجع نفسه. ص 2285.

(38) جان ميشال آدام. مجلة Degrés ع46 - 47. السنة 14. ص10.

الساحر (ذات أسطورية)	الشاعر / مهيار	الرسول/ النبي	الفارس
- حمل قارة، نقل السحر من مكانه.	- يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها.	- ليس إيحاء نبي.	- أعزل، لا يرد
- يرسم قفا النهار، يستعير حذاء الليل، يصنع من قدميه نهاراً.	- إنه فيزياء الأشياء	- ليس وجهاً خاشعاً للقمر	- يرعب
- إنه فيزياء الأشياء	- يحول الغد إلى طريدة.	- يلبس عُري الحجر.	- يرشح فاجعة
- يحيا حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة.	- محفورة كلماته في اتجاه الضياع	- يصلي للكهوف	- رمح وثني
- راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام.	- الحيرة وطنه	- لاقيه يا مدينة الأنصار بالشوك أو لاقيه بالحجار.	- غازياً أرض الحروف.
- ناقشاً على جبين عصرنا علامة السحر.	- ينعش	- وعلقي يديه قوساً يمر القبر من تحتها وتوجي صدغيه بالوشم أو بالجمر. وليحترق مهيار	- نازفاً.
- يملأ الحياة ولا يراه أحد.	- يفيض سخرية	- أكثر من سحابة تركض في طريقه البطيء. تقرأ في سريرها كتابه.	- يضربنا مهيار

الساحر (ذات أسطورية)	الشاعر / مهيار	الرسول/ النبي	الفارس
- يصير الحياة زبداً.	- غازياً أرض الحروف.	- يجهل أن يتكلم هذا الكلام.	- يحرق فينا ت… الحياة وال… والملامح.
- يحول الغد إلى طريدة	- ملك مهيار	- إنه مثقل باللغات البعيدة.	- هو ذا يتقدم … الركام.
- مليء بالعيون	- ملك والحلم له قصر وحدائق نار.	- في مناخ الحروف الجديدة.	- في لهفة الن… يختبىء.
- إنه الريح لا ترجع القهقرى	- اليوم شكاه للكلمات صوت مات.	- إنه فارس الكلمات الغريبة	- إنه مقبل
- إنه الماء لا يعود إلى منبعه	- مهيار وجه خانه عاشقوه.	- حينما يغلق الصباح على عينيه أبوابه وينطفىء.	- وجه مهيار تحرق النجوم الأ…
- يخلق نوعه بدءاً من نفسه.	- مهيار أجراس بلا رنين	- يلجىء مصباحه إلى جبل ضيعه يأسه ويلتجىء.	- يتخطى ت… الخليقة.
- لا أسلاف له في خطواته جذوره.	- مهيار أغنية تزورنا خلسة.	- النخيل انحنى والنهار انحنى.	- رافعاً بيرق الأ…
- يمشي في الهاوية، له قامة الريح.	- ناقوس من التائهين.	- رفعت السماء باسمه سقفها الممطرا ودنت كي تدلي وجهه فوقنا جرساً أخضرا.	- هادماً كل دار…

الساحر (ذات أسطورية)	الشاعر / مهيار	الرسول / النبي	الفارس
- يحتضن الأرض الخفيفة.	- ضيع خيط الأشياء.	- يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية.	- هو ذا يرفض الإمامة.
- يحيا في ملكوت الريح.	- انطفأت نجمة إحساسه.	- يحلم أن يستعجل الأسرار.	- رمى صخرة فوقهم واستدار.
- يملك في أرض الأسرار.	- تعبت عيناه من الأيام.	- علمنا أن نقرأ الغبار.	- ضد هذا الزمان الصغير على التائهين.
- صار خطوه حجراً.	- تعبت عيناه بلا أيام.	- علمنا أن نقرأ الغبار.	- تحت أظفاره دم وإله.
- قورت وجنتاه من ملل.	- هل يثقب جدران الأيام.	- أعطى لنا أقلامه أعطى لنا كتابه.	
- جمع أشلاءه	- يجهل أن يتكلم هذا الكلام.	- يحمل في عينيه نبوّة البحار.	
- ...معها للحياة وانتثرا.	- إنه مثقل باللغات البعيدة.	- حاملاً غرة النهار والسنين التي تهرول عذرية الجنين.	
- يهبط بين المجـ...يف بين الصخور	- في مناخ الحروف الجديدة.	- وجهه عالق بالحدود الغربية.	
- يتلاقى مع التائهين في جرار العرائس في وشوشات المحار.	- إنه لغة تتموج بين الصواري.	- مهيار قديسك البربري. - إنه الخالق الشقي.	

الساحر (ذات أسطورية)	الشاعر مهيار
-يعلن بعث الجذور يعلن بعث البحار	-إنه فارس الكلمات الغريبة
-يأكل حين يجوع جبينه	-تحت صقيع الحروف يختبئ
-يموت وتجهل كيف يموت الفصول.	-يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية.
-وحده البذرة الامينة.	-يحلم أن يستعجل الأسرار.
-إنه كاهن حجري النعاس	-وجه مهيار نار تحرق أرض النجوم الاليفة.
-مانحاً شعره للرياح الكئيبة ساحراً خشناً كالنحاس.	-هوذا يرفض الإمامة.
-بين الصدى والنداء يختبئ.	-علمنا أن نقرأ الغبار.
-في لهفة التائهين يختبئ	-أعطى لنا الخيال أقلامه أعطى لنا كتابه
-النخيل انحنى والنهار انحنى والمساء.	- يحمل في عينيه نبوّة البحار
-السماء رفعت باسمه سقفها الممطر ا ودنت كي تدلي وجهه فوقنا جرساً أخضرا	-سماني التاريخ والقصيدة الغاسلة المكان -سماني الطوفان. -إن مهيار ضاع
-حينما يلتصق الموت بناظريه يلبس جلد الأرض والأشياء ينام في يديه.	فك ألغازه ورماها في كتاب الغبار.
-يأخذ من عينيه لألاة من آخر الأيام والرياح شرارة. من جزر الأمطار جبلة ويخلق الصباح.	-حاملاً غرة النهار والسنين التي تهرول عذرية الجنين
	-وجهه عالق بالحدود الغربية
	-ماحياً صفحة السماء القريبة.
-حاملاً غرة النهار والسنين التي تهرول عذرية الجنين.	-...اك مهيار قديسك البربري
-ماحياً صفحة السماء القريبة	-حامل جبهتي لابس شفتي
	-...نه الخالق الشقي.

لقد اعتمدنا في توزيع الوحدات المعنوية، المبثوثة في النص على هذه المحاور، على سياق النص وعلى معرفتنا للعالم، ومنها تجربتنا السابقة. جاء في لسان العرب أن السحر (عمل تقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه(. . .) ومن السحر الأخذة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى(. . .) وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره فكأن الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه(. . .). وقوله تعالى: ﴿يا أيها الساحر ادع لنا ربك بما عهد عندك إننا لمهتدون﴾ يقول القائل: كيف قالوا لموسى يا أيها الساحر وهم يزعمون أنهم مهتدون؟ والجواب في ذلك أن الساحر عندهم كان نعتاً محموداً، والسحر كان علماً مرغوباً فيه، فقالوا له يا أيها الساحر على جهة التعظيم له، وخاطبوه بما تقدم له عندهم من التسمية بالساحر، إذ جاء بالمعجزات التي لم يعهدوا مثلها(. . .) والساحر: العالم)[39]. وعن الشاعر والشعر جاء في اللسان أيضاً: (شعر به وشعر يشعر(. . .) علم. (. . .) وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت(. . .) الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره أي يعلم)[40]. وعن النبي قال ابن منظور: (النبأ الخبر، (. . .) وقد أنبأه إياه وبه، وكذلك نبأه أي أخبر. والنبيء المخبر عن الله عز وجل، لأنه أنبأ عنه. (. . .) النبي هو من أنبأ عن الله(. . .) وإن أخذ من النبوة والنباوة وهي الارتفاع عن الأرض، أي أنه أشرف على سائر الخلق)[41] والرسول (معناه في اللغة الذي يتابع أخبار الذي بعثه، أخذاً من قولهم جاءت الإبل رسلاً، أي متتابعة. (. . .) وسمي الرسول رسولاً لأنه ذو رسالة)[42]. وفي الفارس (يقال إن فلاناً لفارس بذلك الأمر إذا كان عالماً به(. . .) وقد فرس فلان يفرس فروسة وفراسة إذا حذق أمر الخيل.(. . .) وفي الحديث: اتقوا فراسة المؤمن، قال ابن الأثير يقال بمعنيين: أحدهما ما دل ظاهر الحديث عليه وهو ما يوقعه الله تعالى في قلوب أوليائه فيعلمون أحوال بعض الناس بنوع من الكرامات وإصابة الظن والحدس، والثاني نوع يتعلم بالدلائل والتجارب والخلق والأخلاق، فتعرف به أحوال الناس. . .)[43].

حين ننظر إلى العناصر: الساحر، والرسول، والشاعر نجد أن بينها حداً مشتركاً هو

(39) ابن منظور. لسان العرب.
(40) المرجع نفسه.
(41) المرجع نفسه.
(42) المرجع نفسه.
(43) المرجع نفسه.

العلم. أما العنصر الرابع، أي الفارس فيمكن أن تشتق منه صفة العلم صراحة، وفي الفراسة ضمناً.

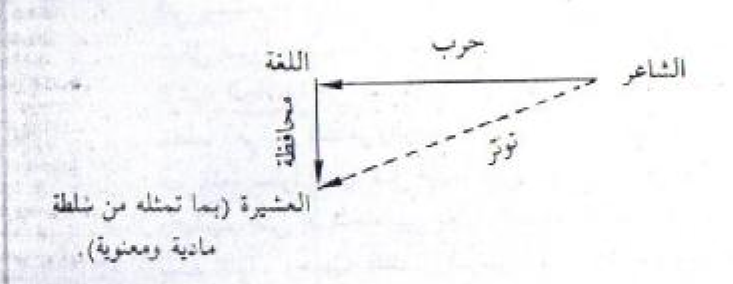
في الثقافة العربية تقاطع بين الشاعر والساحر، بل إن الشعر لون من ألوان السحر لما يثيره لدى السامع من إعجاب وما يخلقه من استغراب لجمعه بين المختلفات وتقريبه بين المتباعدات مما يخلق لدى السامع/ القارىء متعة ولذة لا تكاد تختلف عن الغرابة التي يستشعرها الرائي أثناء مشاهدة أعمال سحرية. فالشاعر يركّب من الأصوات تعابير تشكل صوراً محسوسة أو معقولة، أي يخلق باللغة عالماً قائماً بذاته، والساحر يحول الأشياء الجامدة إلى أشياء حية أو العكس. كما أن الثقافة العربية ـ الإسلامية أضافت تقاطعاً آخر بين الشاعر والرسول، والمقوم المشترك بين الاثنين ـ من ضمن مقومات أخرى ـ هو اللغة نظراً لقدرة كل منهما على التصرف فيها والإتيان بما لم تألفه أسماع الناس وأفهامهم حتى إن الجاهليين نعتوا الرسول ﷺ بأنه شاعر ـ الشاعر يروم إحداث التغيير بحد اللغة، وحسبه ذلك، والرسول يغير العالم بحد اللغة وحد السيف، والساحر بالخارق، بالقدرة على إتيان المعجز المؤقت الذي يذهب العقول ويفتنها. إذن من خلال ما تقدم يبدو أن هناك تحاقلاً ثقافياً بين العناصر الأربعة التي تجلى المتحدث عنه في صورها: الساحر، والشاعر، والرسول/ النبي، والفارس.

إن تمحور النص حول هذه العناصر الأربعة ضمن له الانسجام نظراً للعلاقات المتداخلة بينها. الساحر «فيزياء الأشياء» والشاعر «فارس الكلمات الغريبة»، والرسول صاحب «العهد الجديد»، والفارس «يرفع بيرق الأفول». لذا نجد القصيدة، انطلاقاً من هذا الاعتبار، تنفتح على ثلاثة حقول «عوالم» كبرى: حقل أسطوري، وحقل ديني (وبينهما حقل صوفي) وحقل لغوي. ومنها يستمد النص كينونته، فمن جهة كلها مرتبطة بالخلق وإعادة ترتيب الأشياء والإتيان على القار (الثابت) والإجهاز على المألوف وزعزعة المتوارث:

ـ حمل قارة ونقل البحر من مكانه
ـ وجه مهيار نار تحرق أرض النجوم الأليفة.
ـ هادماً كل دار
ـ هو ذا يرفض الإمامة
. . . الخ

ـ إنه مثقل باللغات البعيدة.
ـ إنه لغة تتموج بين الصواري.
ـ يعلن بعث البحار، بعث الجذور.
ـ غازياً أرض الحروف.
ـ يحلم أن يرمي عينيه في
قرارة المدينة الآتية.
. . . الخ

إن الثنائية التي تولد الفصل، بناء على هذا هي: رفض الثابت المألوف العادي، وفي مقابل ذلك الحلم بالمستقبلي والبحث عن المجهول المثير. ومن هذه الثنائية يمكن أن نبني بنية كلية مفترضة: «القصيدة تشن حرباً على اللغة»، لكن هذه البنية الكلية لا تغطي النص كله، لأن هناك مقاطع لا تندرج ضمنها، لذا ينبغي أن توسع على النحو الآتي:



إن القصيدة إذ تعلن «الحرب» على اللغة إنما تفتح صراعاً أشمل لأن اللغة ليست إلا وسيلة وضعتها جماعة ما للتواصل والتفاعل. وبما أن اللغة هي ذاكرة الجماعة فإن تقويضها يؤدي بالضرورة إلى انهيار الجماعة (أي حين تعيش، من جراء ذلك، بلا ماض، بلا تاريخ). باللغة تحافظ العشيرة على إرثها الحضاري (كيانها)، ومن ثم تحافظ عليها من الضياع ومن عبث العابثين. لكن الشاعر/ الساحر يأبى إلا أن يخلخل هذه العلاقة عن طريق تفجير اللغة وتكسير تعابيرها المألوفة المسكوكة. إن اللغة والعشيرة عنصران متماهيان. باللغة توجد العشيرة، وبالعشيرة توجد اللغة. للعشيرة حلالها وحرامها، واللغة وسيلة من وسائل إبراز هذه الحدود، وفي اللغة أيضاً حدود بين الحلال والحرام.

على أن هاهنا أمراً لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا وهو أننا لا نقصد أن القصيدة تحكي هذا الصراع أو تصفه، وإنما هي تمارس الخرق وتمحو الحدود بين الحلال والحرام (النسق النائم/ النسق البديل) أي أنها تكتب الحرب على اللغة باسم الشاعر، وإذا فهمنا هذا المقصد وجعلناه محرك (أو على الأقل أحد محركات) الكتابة فهمنا لماذا روكمت تعابير استعارية غريبة في النص:

مثلاً: - يصنع من قدميه نهاراً.
- يستعير حذاء الليل.
- حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة.
- هو ذا يلبس عري الحجر.
- مهيار أجراس بلا رنين.
- مهيار ناقوس من التائهين.
- هل يثقب جدران الأيام؟
... الخ.

وهذه عينة للتمثيل فحسب، وإلا فإن النص يغلب عليه الإغراق في التعمية والتعتيم و«العبث». لذا قلنا إن القصيدة وهي تدور حول هذه الحرب تمارسها في ذات الوقت وهي تكتب، إن جاز هذا التعبير. فالبنية الكلية بهذا المعنى هي: «القصيدة تشن حرباً على اللغة»، أو «القصيدة تفجر اللغة»، وبإضافة العنصر السالف الذكر في الرسم السابق نحصل على البنية الكلية التالية:

«القصيدة تشن حرباً على اللغة والجماعة باللغة».
وهو ما يمكن أن يحول، انسجاماً مع عنوان القصيدة إلى:

«الشاعر يشن حرباً على اللغة والجماعة باللغة» (وهل بإمكانه أن يفعل أكثر من ذلك؟) وهذا ما عبر عنه العنوان بـ «فارس الكلمات الغريبة»، وبإدماج العنوان في البنية الكلية يمكن الحصول على عنوان أكثر تصريحاً: «شاعر الكلمات الغريبة».

9 - 5 - التغريض

إن مفهوم التغريض ذو علاقة وثيقة مع موضوع الخطاب ومع عنوان النص. تتجلى العلاقة بين العنوان وموضوع الخطاب في كون الأول «تعبيراً ممكناً عن الموضوع»[44]. لكن الطريقة المثلى للنظر إلى العنوان في رأي الباحثين هي اعتباره «وسيلة قوية للتغريض (لأننا) حين نجد اسم شخص مغرضاً في عنوان النص نتوقع أن يكون ذلك الشخص هو الموضوع. إن هذا التوقع الخالق لمظهر التغريض، وتحديداً على شكل عنوان، يعني أن العناصر المغرضة تهيء، ليس فقط نقطة بداية يتبنين حولها اللاحق في الخطاب، بل إنها تهيء أيضاً نقطة بداية تقيد تأويلنا لما سيلحق»[45].

لننظر الآن كيف تم تغريض «فارس الكلمات الغريبة». أول ما نلاحظ هو أن النص مقسم إلى مقاطع لكل منها عنوان خاص، لكن العناوين ليست كلها متماثلة، ذلك أن بعض العناوين عامة مثل: «صوت» أو «صوت آخر»، أو «الآخرون». بينما هناك عناوين

(44) براون ويول. مرجع مذكور. ص 139.
(45) المرجع نفسه ص 139.

...ولد المقطع مثل: «ملك مهيار» و«تولد عيناه» وعناوين أخرى يتخذها النص نقطة بداية ...ثل «بين الصدى والنداء»، وأخرى تعدّ، على العكس، نقطة نهاية المقطع مثل «آخر السماء». على أن بعض عناوين المقاطع لا توحي بالعلاقة المباشرة بينها وبين عنوان النص، مثل «الجرس» و«بين الصدى والنداء»، الخ. بينما تعد علاقة بعض العناوين ...باشرة بالعنوان مثل «ملك مهيار» و«وجه مهيار» و«البربري القديس»، الخ. غير أن واقع ...رتباط العناوين الصغرى بطريقة غير مباشرة بالعنوان لا يخلو من أهمية بالنسبة للتغريض، ...بشكل عام بالنسبة للانسجام.

كيف تم التغريض داخل المقاطع؟

- استمرار الإحالة إلى ذات واحدة بضمير غائب مستتر تارة بارز متصل أو منفصل تارة أخرى، بحيث ليست هناك جملة، طوال المقاطع، خالية منه.
- إسناد الأفعال والصفات الخارقة إليه.
- الإشارة إلى بعض أدواره: بطل أسطوري، ساحر، محارب، ملك، داعية، صاحب رسالة، خالق، كاهن، قديس.
- تحديد أماكن وجوده.
- بحالات «شعورية» تعتريه: التعب، الملل، الحيرة، الضياع، الحلم...
- ردود أفعاله: الضرب، الإحراق، الهدم، ...

إن أهم ما يلفت انتباه القارىء في طرق التغريض هذه هو الحضور القوي والمستمر ...ذاتي تتخذ صوراً متنوعة مختلفة. لكن الأهم من ذلك تعدد الأدوار التي تقوم بها الذات المغرَّضة - (في الحقيقة هي أدوار تشكل خلفية [وتكمّل] الدور الرئيس) - مما يمنح النص إمكانية الانفتاح على عوالم متعددة مترابطة، أي النمو في اتجاهات مختلفة دون أن ينفلت من القصد الأصلي، ذلك أن كل المقاطع تصب (تتعاون وتتضافر من أجل أن تصب) في نفس الهدف: إعطاء صورة متعددة الأبعاد عن ذات واحدة. بمعنى أن المتحدث عنه يستمد من البطل الأسطوري قوته الخارقة، ومن الساحر قدراته غير العادية، ومن الملك سلطته، ومن الداعية إصراره، ومن صاحب الرسالة قدرته على الإقناع، ومن الفارس (المحارب) إقدامه وركوبه المخاطر...

على أن ليس هناك في عالمنا الفعلي شخصاً اسمه «فارس الكلمات الغريبة» مما يجعل الإحالة إليه ممكنة (التعرف عليه)، وإنما النص هو الذي يبني هذه الشخصية قطعة قطعة، باستعمال طرق شعرية ملتوية (موحية) مغرقة في التعقيد والإبهام. من هذا المنـ...

يمكن اعتبار النص تأسيساً لبطاقة هوية مفصلة لا تحيل إلى ذات خارجية، وإنما إلى ذات موجودة في النص (تتماهى مع شاعر يوجد خارجه). وحين نبحث في مقصد الرسالة التي يبلغنا النص إياها نعقد صلات مبهمة بين ذات النص وبين الذات الكاتبة للنص!

بهذه الكيفية يتجلى لنا أن النص شديد الترابط، منشد إلى مركز «محدد» يمكن اعتباره بلغة المناطقة، موضوعاً وبقية النص محمولات عليه.

خلاصات

يمكن أن نذهب إلى أن أهم الخلاصات التي يجليها هذا الفصل هي:

1 - أننا تدرجنا من الجزء إلى الكل: من العلاقة بين العناصر إلى العلاقة بين الجمل إلى العلاقات الدلالية بين أجزاء النص وهلم جرا.

2 - أن الحدود المتعاطفة في الخطاب الشعري مهما بدت بعيدة تخضع لنفس العلاقات التي تخضع لها العطوف في غيره. بيد أن الحدود المتعاطفة في الخطاب الشعري تشذ أحياناً كثيرة من القيود التي تحكم العطف في اللغة العادية.

3 - أن العلاقات التي تحكم الجمل المتعاطفة هي نفسها العلاقات التي تجمع الحدود المتعاطفة. لكن إدراك خصب التعبير وغناه يقتضي أن تعالج كثير من هذه الجمل في مستوى بلاغي: الاستعارة.

4 - أن النص استثمر علاقتين دلاليتين أساسيتين ضمنتا انسجامه وهما علاقة الإجمال/التفصيل التي تسير في اتجاهين: مجمل ثم مفصل أو مفصل ثم مجمل - وعلاقة العموم/الخصوص.

5 - أن موضوع الخطاب ليس شيئاً معطى وإنما هو شيء يبنيه القارىء مسترشداً بالنص. لذا لجأنا إلى اعتبار القصيدة حواراً بين خمسة مشاركين ملتزمين بالإطار العام الذي حدده «المزمور»، مع انشغال كل منهم بوجه من وجوه الموضوع. وهكذا نضمن لكل مشارك استقلاله وفي نفس الوقت تفاعل مساهمته مع مساهمات الآخرين.

6 - أن بناء البنية الكلية لقصيدة شعرية لا يمكن أن يتم عبر حذف معلومات معينة اعتماداً على مبدأ الأهمية. فإذا كانت الأهمية تصدق على بعض أنواع الخطاب فإنه يستبعد أن تصدق على الخطاب الشعري المعاصر. ومن ثم ارتأينا القيام بإجراء استحضار كل المعلومات بعد تقسيم النص إلى محاور وإلحاق تلك المعلومات بالمحور الذي

يناسبها. ورغم هذا فإن البنية الكلية تبقى إجراء منهجياً لإبراز انسجام النص ـ في اعتقادنا ـ وليس وسيلة لتلخيصه أو فرز المعلومات المهمة (الأساسية) من المعلومات غير المهمة (العرضية).

10 ـ المستوى التداولي

سيتركز عملنا في هذا المستوى/ الفصل على محورين. الأول السياق وخصائصه لنرى دوره في التأويل، والثاني المعرفة الخلفية. بمعنى أن هذا الفصل سيقسم إلى قسمين اثنين.

10 - 1 ـ السياق وخصائصه

نذكر بأن العناصر الأساسية التي تشكل سياق خطاب/ نص ما هي: المتكلم، والمخاطب، والمشاركون، والموضوع، والقناة، والمقام، والسنن، وجنس الرسالة، والحدث، والمقصد. تلك هي العناصر السياقية حسب تصنيف هايمس. لكن ليس من الضروري الاحتفاظ بكل هذه العناصر، ومن ثم ـ حسب براون ويول ـ يمكن الاكتفاء بما يلي: المتكلم، والمخاطب، والرسالة، والزمان، والمكان، ونوع الرسالة. ففي رأي براون ويول (1983) كلما توفر المتلقي على معلومات عن هذه المكونات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى: «على محلل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يرد فيه جزء من خطاب، إذ هناك بعض الحدود اللغوية التي تتطلب معلومات سياقية أثناء التأويل، ومن هذه الحدود المعينات مثل: هنا، الآن، أنا، أنت، هذا، ذاك. من أجل تأويل هذه العناصر، حين ترد في خطاب ما، من الضروري أن نعرف (على الأقل) من هو المتكلم ومن هو المستمع، وزمان ومكان إنتاج الخطاب»[1]. هذا هو المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم وتأويل خطاب معين.

نتساءل الآن: هل يمكن أن نتحدث عن سياق النص الشعري؟ إن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن إلا أن يكون نسبياً، ذلك أن الشعر ليس وحدة (جنساً) متجانسة في كل

(1) براون ويول. 1983. ص27.

زمان وفي كل مكان. إذا نظرنا إلى النصوص الشعرية العربية القديمة، وخاصة في المؤلفات التي تتخذ لها الشعر موضوعاً، وجدنا أنها لا تروي النص معزولاً عن محيط إنتاجه، بل تضع كل نص، مقطوعة كان أم قصيدة، في سياقه حتى ان النصوص تبدو أحداثاً تؤرخ لأحداث. ولكي يتضح كلامنا نقدم مثالين من النصوص الشعرية العربية القديمة:

1 - أ - «(وقال يمدح الحسين بن إسحاق التنوخي، وكان قوم قد هجوه ونحلوا الهجاء أبا الطيب، فكتب إليه يعاتبه، فكتب أبو الطيب إليه):

أتنكر يا بن إسحاق إخائي ... وتحسب ماء غيري من إنائي

أأنطق فيك هجراً بعد علمي ... بأنك خير من تحت السماء»[2]

(...)

ب - «(وقال يعتذر إليه، وقد تأخر مدحه عنه، فعتب عليه:

بادنى ابتسام منك تحيا القرائح ... وتقوى من الجسم الضعيف الجوارح

ومن ذا الذي يقضي حقوقك كلها ... ومن ذا الذي يرضى سوى من تسامح

وقد تقبل العذر الخفي تكرماً ... فما بال عذري واقفاً وهو واضح

وإن محالاً - إذ بك العيش - أن أرى ... وجسمك معتل وجسمي صالح»[3]

- «قال أبو عبيدة: كان عمرو بن الإطنابة الخزرجي ملك الحجاز، ولما بلغه قتل الحارث بن ظالم خالد بن جعفر(*) وكان خالد مصافياً له، غضب لذلك غضباً شديداً،

(1) أبو البقاء العكبري. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي. مج1، ص 9.

(2) المرجع نفسه. ص241.

(3) قتله الحارث بن ظالم المري. قال أبو عبيدة: كان الذي هاج من الأمر بين الحارث بن ظالم وخالد بن جعفر أن خالد بن جعفر أغار على رهط الحارث بن ظالم من بني يربوع بن غيظ بن مرة وهم في واد يقال له حراض، فقتل الرجال حتى أسرع [كذا في الأصول. ولعل صوابها حتى أسرف]، والحارث يومئذ غلام، وبقيت النساء. وزعموا أن ظالماً هلك في تلك الوقعة من جراحة أصابته يومئذ. وكانت نساء بني ذبيان لا يحلبن النعم، فلما بقين بغير رجال طفقن يدعون الحارث، =

وقال: والله لو لقي الحارث خالداً وهو يقظان لما نظر إليه، ولكنه قتله نائماً، ولو أتاني لعرف قدره، ثم دعا بشرابه ووضع التاج على رأسه ودعا بقيانه، فتغنين له:

عللاني وعللا صاحبيا ... واسقياني من الروق ريا

إن فينا القيان يعزفن بالدف ... لفتياننا وعيشاً رخيا

وفتى يضرب الكتيبة بالسيف إذا كانت السيوف عصيا

أبلغ الحارث بن ظالم الرعديد والناذر النذور عليا

أننا نقتل النيام ولا يقتل يقظان ذا سلاح كميا

لو هبطت البلاد أنسيتك القتل كما ينسيء النسيء النسيا»[4]

في هذين المثالين تقدم النصوص الشعرية كمسببات حركتها أسباب مختلفة. أما التقديم الذي وضعه العكبري أو الأصفهاني فإنه يزودنا بمعلومات ضافية عن سياق النص. فالمتكلم هو الشاعر والمتلقي هو فلان أو فلان، والمناسبة هي كذا أو كذا، أي أن الشخص الذي يروي القصيدة يقيدها بزمان ومكان محددين وحدث وشخصيات معلومة (موثوقة)، بحيث يضع لكل قصيدة «ملفاً» يساعد على فهمها.

بيد أن الشعر الحديث نادراً ما يوفر هذه المعلومات، وحين يوجد بعضها يغيب جلها، مما يفتح الطريق شاسعاً أمام المتلقي للافتراض والاختبار والتخمين. للتأكد من هذا الذي ذهبنا إليه ها هي ذي بعض المقاطع الشعرية:

1 - «لي موجة خطفتها النوارس. لي مشهدي الخاص. لي عشبة زائدة، ولي قمر في أقاصي الكلام، ورزق الطيور وزيتونة خالده».

2 - «تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممر الأخير، فنخلع ونحيا. ويا ليتها لترحمنا أمنا...»[5].

3 - «مطار أثينا يوزعنا للمطارات. قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت به حامل: أين

= فيشد عصاب الناقة فيحلبنها، ويبكين رجالهن ويبكي الحارث معهن، فنشأ على بغض خالد. (...) فقال خالد بن جعفر في تلك الوقعة:

تركت نساء يربوع بن غيظ ... أرامل يشتكين إلى وليد

يقلن لحارث جزعاً عليه ... لك الخيرات مالك لا تسود... «الخ

(الأغاني. مج11 ص 94).

(4) أبو الفرج الأصبهاني. الأغاني. مج11. ص 121.

(5) محمود درويش. ورد أقل. ص13 و17.

أهديك طفلك؟ قال الموظف: أين أوظف مالي؟ فقال المثقف: مالي ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر، قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر، قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتي قريتي. في مطر أثينا انتظرنا سنيناً. (. . .) وكان مطار أثينا يغير سكانه كل يوم. ونحن بقينا مقاعد فوق المقاعد ننتظر البحر، كم سنة يا مطار أثينا! . . .»[6].

يمكن أن نطرح التساؤلات التالية بالنسبة للنصوص (أجزاء النصوص) السالفة: من يتكلم؟ مع من؟ متى؟ أين؟ لماذا؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليس سهلاً، رغم أن في هذه النصوص معينات تجيب (توهم بالإجابة) عن بعضها. ففي النص الأول ضمير دال على المتكلم: أنا، لي، ومعينات مكانية: هناك، وأسماء أمكنة: بيت، سجن. أما المتلقي فهو غائب في النص، كما أن الزمن (كعنصر سياقي) غائب أيضاً. على أن النص الأخير يتميز بسيادة الحوار فيه بين أطراف متعددة: قال المقاتل، صاحت به امرأة، قال الموظف، قال المثقف، قال رجال الجمارك، قلنا، أجبنا. . . واضح إذن أن النص يستعير مكوناً من مكونات الخطاب التخاطبي، ولكنه، مع ذلك، ليس تبادلاً مباشراً بين مجموعة أفراد حول قضية (موضوع) محددة سلفاً. في التخاطب يكون لكل سؤال جواب، غير أن الأسئلة هنا لا يجاب عنها إجابة مباشرة، وغالباً ما يترك السؤال معلقاً، أو تقدم له إجابة أشبه ما تكون باللغز: «من البحر إلى البحر»، «بقجتي قريتي». هذا لا يعني أن هذه الإجابات لا قيمة لها، وإنما يعني أن التخاطب في الخطاب الشعري يشذ عن الأسلوب المتبع في التخاطب اليومي.

لقد ضربنا الأمثلة لهدفين، أولهما مراعاة الفرق بين الشعر العربي القديم (القصيدة القديمة) الذي يمكن إعادة تركيب سياقه اعتماداً على معلومات خارجية يوفرها راويه أو شارحه، وبين الشعر العربي الحديث (القصيدة الحديثة) الذي يلقى إلى القارىء بشكل مفاجىء دون أدنى مقدمات سياقية تساعده على الفهم والتأويل. وثانيهما - وهو متصل بالأول - توضيح قصدنا بنسبية سياق النص الشعري.

لتجاوز المشكل اقترح بعض الباحثين بعض الإجراءات الهادفة إلى أخذ خصوصية الخطاب الأدبي بعين الاعتبار، وهي عبارة عن حلول عامة لا تحل المشكل أصلاً ولكنها، على الأقل، تخفف من حدته منبهة القارىء إلى ضرورة التفطن إلى المسافة بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي. في هذا الصدد يذهب ستين يانسن إلى أن التمييز بين

(6) المرجع نفسه. ص23.

الخيالي وغير الخيالي «مرتبط بطرق مختلفة لمفصلة العلاقة بين العالم النصي للنص وبين العالم الواقعي للقارىء»[7]. أما الاختلاف بين الاثنين فقد تحدث عنه بالشكل الآتي:

أ - «في حالة العالم غير الخيالي، أو الواقعي(. . .) يعلم القارىء، أو يعتقد أنه يعلم، أن العالم النصي الذي يقدمه له النص المقروء عالمٌ يمكن أن يصبح جزءاً من عالمه الواقعي الخاص به ولو أنه لا يرى تشابهاً بيناً بين العالمين (كأن يكون النص دراسة في الفيزياء المعاصرة مثلاً).

ب - على العكس، في العالم الخيالي يعلم القارىء أن العالم النصي الذي يقدمه له النص، مهما كان مشابهاً لعالمه الخاص الواقعي، لن يصبح في يوم من الأيام جزءاً من عالمه»[8].

وتعتقد الباحثة دورين ميتر «أن صعوبة تحديد متكلم ومتلق محددين وزمان ومكان معينين تعود إلى أن الأدب يخلق عالماً ممكناً، لذا فإن القارىء لا يهتم كثيراً بمن هو «أنا» أو «أنت» في النص لأنه «يعتبره» «غير واقعي»، «خيالي»، (. . .) وهذا شأن قراء الرواية الذين يعتبرون - بشكل نمطي - أنها تتعامل مع عوالم متخيلة»[9]. ولكن هذا الواقع لا يجعل القارىء راغباً عن النص، بل إنه «يميل دائماً إلى «جعل النص طبيعياً»، إلى العثور على معناه، قدر الإمكان، بالنظر إلى فهمه للعالم الفعلي، وفقط حين يجد أن هذا غير ممكن، بسبب الاستحالة المتضاعفة للوقائع التي يقدمها العمل الأدبي، يلجأ إلى تعويض نموذج العالم الفعلي الذي يحاول فرضه عليه بعالم ممكن لكن غير فعلي»[10].

غير أن العلاقة بين العالم الفعلي والعالم الممكن ليست علاقة انفصال تام بل «هناك تفاعل دينامي بين العالم الفعلي والعالم المتخيل بواسطته نفهم هذا بذاك، وهذه حالة خاصة من السيرورة التي نصل بها إلى فهم العالم الفعلي. وفي حال العوالم المتخيلة التي تقدم وقائع غير ممكنة أو ضعيفة الاحتمال في العالم الفعلي، نستطيع، نتيجة لهذا التفاعل الدينامي، أن نكيف نظرتنا لما هو ممكن في العالم الفعلي. هكذا هناك تصورات مختلفة لما يعمل من أجل انسجام ومعقولية عالم متخيل»[11].

(7) ستين يانسن. مجلة Degrés. ع46 - 47 (1986) ص4.
(8) المرجع نفسه. ص 4.
(9) دورين ميتر. 1983 ص9
(10) المرجع نفسه. ص79.
(11) المرجع نفسه. ص 40.

لهذه الاعتبارات السالفة وجه المهتمون بسياق الخطاب الأدبي البحث إلى وجهة تراعي هذه الاعتبارات. ومن هؤلاء الباحثين جوفري ليتش في مؤلفين اثنين: (Style in Fiction) و(A Linguistic Guide to English Poetry)، وكما يدل على ذلك عنوانا الكتابين خصص الأول للخطاب الروائي والثاني للخطاب الشعري.

نظراً لأهمية آراء هذا الباحث (اللساني أصلاً) سندرجها موجزة. يذهب ليتش إلى أن كل قول يحصل، بشكل نمطي، في «مقام خطابي يتضمن العوامل التالية:



يعني الرسم أعلاه أن إنتاج وتلقي رسالة منظومة يقع عادة في زمكان واحد»[12]. وإذا كان المتخاطبان في التبادل اليومي يعرفان بعضهما بعضاً وبالتالي يسلكان سبيلاً متعارفاً عليها تتحكم فيها مقتضيات الأحوال فإن «الأديب/ الكاتب لا يعرف، في معظم الأحوال، شيئاً عن متلقيه المفترضين، أو إن ما يعرفه عنهم ضئيل نسبياً، كما أنه يجهل كل الجهل المقام الذي سيتلقون فيه خطابه، وهذه أمور تنعكس على الخطاب نفسه إذ يلجأ إلى «الإطناب»، ومن ثم بهدف التيقن من نجاعة التواصل يميل الروائي (الكاتب) إلى قول نفس الشيء بطرق عدة...»[13].

ونظراً لصعوبة إسناد دور المتكلم ودور المخاطب إسناداً مباشراً إلى شخص بعينه في الخطاب الأدبي، يقترح الباحثان الحديث عن كاتب ضمني وقارىء ضمني (مفترض) «لا يتقاسم مع الكاتب معرفة خلفية فحسب، بل يتقاسم معه أيضاً مجموعة من الافتراضات، والآمال، والمعايير حول ما هو ممتع وما هو مؤذ، وما هو جميل وما هو قبيح، وما يعد صحيحاً وما ليس كذلك»[14]. وهذا ما يوضحه الرسم التالي:

(12) ليتش وشورت: 1981 ص 257.
(13) المرجع نفسه. ص 257.
(14) المرجع نفسه. ص 259.

المرسل 1
(كاتب)
المرسل 2
(قارىء)
الرسالة
المرسل 2
(كاتب ضمني)
المرسل 2
(قارىء ضمني)
رسالة

إذا كان اهتمام ليتش وشورت في المؤلف الأول منصباً على الخطاب الروائي تخصيصاً، فإن جوفري ليتش تعرض لنفس المشكلة في الخطاب الشعري، في المؤلف الثاني. وأول حقيقة قررها بشأن سياق الخطاب الشعري هي كون هذا الأخير «متحرراً من قيود السياق التي تحدد استعمالات أخرى، ولذلك فإن الشاعر قادر ـ هو مرغم في الواقع ـ على استعمال خيالي لمقتضيات السياق من أجل خلق مقامات داخل قصيدته. وكما قالت السيدة Nowottny فإن «الشاعر متحرر من السياق ومقيّد بخلقه في آن»[15].

باعتبار التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي يقترح ليتش التمييز بين السياق المعطى وبين السياق المستنبط (أو السياق الداخلي: العالم الذي يخلقه الشاعر داخل القصيدة). وفي رأي ليتش أن إنشاء سياق خطاب ما يقتضي طرح الأسئلة التالية:

1 - من هم المشاركون؟ (من هو الكاتب؟ لمن وجهت الرسالة؟...).

2 - ما هو موضوع التواصل؟ (ما هي الموضوعات (الأشياء) المشار إليها في مجرى الرسالة؟...).

3 - بأية واسطة تم التواصل؟ (هل الرسالة مكتوبة أو منطوقة؟ ما هي وسيلة نقلها؟...).

4 - ما هي وظيفة التواصل؟ (الإخبار، التعليم، الإقناع؟...)»[16].

ولكي يقرن العمل بالنظر قدم أمثلة نكتفي بواحد منها:

(15) جوفري ليتش. 1969 ص 187.
(16) المرجع نفسه. ص 187.

«المقام: إعلان تجاري تلفزيوني:

(1) المشاركون:

أ - المتكلم: المعلن.

ب - المخاطب: المستهلك.

جـ - الغائب: (ربما) معلنون منافسون.

(2) موضوع الإعلان: منتوج.

(3) الواسطة: التلفزة: الكلام والكتابة.

(4) الوظيفة: ترويج بيع (2) لـ (ب)»[17].

يلاحظ ليتش أن تحديد عناصر السياق في أنواع خطابية كهذه لا يواجه بصعوبة تذكر، على خلاف ما عليه الأمر في الخطاب الشعري. وبهدف إبراز صعوبة ذلك في الخطاب الشعري نقترح المثال التالي مذيلاً بتعليق ليتش:

«آن للشاعر أن يخرج مني للأبد
ليس قلبي من ورق
آن لي أن أفترق
عن مراياي وعن شعب الورق.
آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفق
آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترق.
كي أرى قلبي، وكي أسمع قلبي، وأحسه.
آن للشاعر أن يقتل نفسه.
لا لشيء
بل لكي يقتل نفسه»[18].

(1) المشاركون:

أ - المتكلم: شاعر ما.

ب - المخاطب: جمهور من القراء.

جـ / الغائب: ؟

(2) الموضوع: ؟

(17) المرجع نفسه. ص 188.

(18) محمود درويش. هي أغنية هي أغنية. ص 78.

(3) الواسطة: مطبوع منشور.

(4) الوظيفة: ؟

يعلق ليتش على الإجراء السالف قائلاً «نستطيع التعرف، تحت العنوان (1) على المشاركين الأساسيين مثل الشاعر (المتكلم) والقارىء (المخاطب)، كما أننا نستطيع القول عن العنوان (3) إن الشعر يصل إلى قرائه عبر الطبع (النشر)، إلا أن هذا ليس تعميماً قائماً على ممارسة تأصلت منذ مئات السنين، بما أن الواسطة عرضة للتغير من جيل إلى آخر(...) بالنسبة للعناوين الآخرين ليس من السهل أن نقول عنها شيئاً...»[19].

هكذا نجد أن الاقتراحات السالفة لا تقدم حلولاً عملية بقدر ما تلح على المسافة بين النص الأدبي وبين الخطاب اليومي من هذه الزاوية، وهي إذ تفعل ذلك لا تفعل تقرير حقيقة أضحت الآن معروفة لدى كل من يهتم بالأدب. صحيح أن الوعي بهذه المسافة فتح آفاقاً جديدة أمام البحث في الخطاب الأدبي، وأدى بالتالي إلى مراجعة كثير من الأحكام النقدية التي تطابق المتكلم في النص الأدبي مع الكاتب (الإنسان)... لكنها لا تستطيع مع ذلك أن تلغي وظيفة التواصل في الأدب، مهما بدت هذه الأخيرة باهتة. نحن إذن أمام حلين:

- إما أن نعتبر النص الشعري منغلقاً على نفسه، لا يحدث إلا نفسه. وفي هذه الحالة لماذا ينشر ولماذا يشترى؟...

- إما أن النص الشعري فعل تواصلي، وفي هذه الحالة لا بد له من سياق.

وبما أن النص الشعري فعل تواصلي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة) فإنه لا محالة متوفر على سياق، وليكن داخلياً أو خارجياً. إن ليتش الذي رأيناه قبل قليل متردداً يعود ثانية ليقر «بأن السياق المنشأ يعد، بمعنى ما، حجر الزاوية في عملية التأويل: «لا نستطيع أن نقول إننا نعرف «حول» أي شيء تدور القصيدة ما لم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي تصوره»[20]. كيف سنحدد هذه المؤشرات؟ بالاعتماد على النص نفسه: فإذا كان قول محيلاً، بشكل مباشر إلى «سياقات فيزيائية قابلة للإدراك فإن النصوص الأدبية تنشىء مقاماتها التلفظية بواسطة لعبة علاقات داخلية في النص»[21].

(19) جوفري ليتش. مرجع مذكور. ص 189.

(20) المرجع نفسه. ص 201.

(21) دومنيك منگينو: 1986. ص10.

نتقل بعد هذه المقدمات إلى النظر في نص «فارس الكلمات الغريبة» باحثين عن سياقه، ارتباطاً بما لهذا الأخير من دور في الفهم والتأويل، أي في إدراك انسجام النص.

(1) من المتكلم: شاعر.
(2) من المخاطب: خالدة.
(3) الموضوع: قصيدة شعرية.
(4) الواسطة: ديوان مطبوع.

بالنسبة للعنصر الأول نجد أن الديوان (المجموعة الكاملة) منسوب إلى أدونيس (علي أحمد سعيد)، وبناء عليه يمكن أن نفترض أنه هو المتكلم، كما أن المخاطب المباشر ورد اسمه في الديوان الذي توجد ضمنه القصيدة المعنية. ويمكن أن نستثمر بالنسبة للزمان والمكان (الخارجيين) إشارة وردت في الصفحة الأخيرة من المجموعة الكاملة باسم الشاعر: «كتبت القصائد الباقية في بيروت وباريس بين عامي 1960 ـ 1961 . . .» إذن كل عناصر السياق متوفرة لدينا! ولكن هل تساعدنا على تأويل النص؟ لنشرع في الاختبار:

أدونيس هو زوج خالدة التي أهدي لها الديوان، وأول قصيدة فيه «فارس الكلمات الغريبة»، فلنشغل إطار «علاقة الزواج» لنرى النتيجة. ما دام المتكلم زوج المخاطب فمن المنتظر أن تدور القصيدة حول علاقتهما الزوجية: تعبيراً عن متانتها، أو تجديداً لآيات الحب والهيام، أو تعبيراً عن صعاب الحياة اليومية وتضافر جهودهما من أجل تجاوزها، أو هذه الأشياء مجتمعة . . . لكن ليس في النص شيء من هذا بتاتاً! إن أول إشارة ترجعنا إلى «جادة الصواب» هي السطر الشعري الأول من النص «أمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه»، ونحن نعلم أن أدونيس، كإنسان، لا يتمتع بقدرات تؤهله لهذا الفعل. وهكذا ينسد الطريق أمامنا، أي أن النص نفسه حاجز يحول دون السير في هذه السبيل.

بالنسبة للزمان والمكان: 1960 ـ 1961، بيروت ـ باريس، ليسا إلا إطارين خارجيين عامين يحددان زمن الكتابة ومكانها، بينما في النص معينات زمكانية لا تحمل أية إشارة إلى هذين العنصرين تحديداً. ما الحل إذن؟ «تعد السطور الأولى من قصيدة ما، عادة، ذات أهمية بالغة في تأسيس مقام مستنبط»[22].

السطور الأولى التي افتتح بها النص هي:

(22) لينش. مرجع مذكور. ص 191.

ـ «يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر مكانه.
يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء ـ يعرفها. . .».

يتضح من خلال السطور السابقة أن المتحدث عنه كائن أسطوري، ذلك أن الأفعال المنسوبة إليه أفعال خارقة للمألوف، وهذا ما يقربه من الآلهة، بل هو إله قادر على فعل كل شيء. على أن السمة التي تمتاز بها هذه الأفعال هي التغيير: تغيير المواقع: نقل البحر من مكانه إلى مكان آخر، حمل قارة ووضعها في مكان آخر. . . إنه شخص جبار لا حائل يحول دونه (لا يرد) مما يعني أنه عازم على تغيير المحيط المألوف. وفي الحقيقة هناك تعبير يختزل هذه الأعمال المفصلة (وغيرها في النص): «إنه فيزياء الأشياء» فهذه السطور إذن تخلف انطباعاً لدى القارىء عن المتحدث عنه أولاً وتجعله يدرك أن العالم الذي ينقله إليه النص عالم غريب يتحكم فيه شخص أسطوري القدرات. وليس تغيير مواقع الأشياء، وقلب الحقائق المألوفة إلا تجسيداً لهذا العالم بغية تنبيه القارىء وتحويل كيفية إدراكه: «حين يجد القارىء، مع نمو النص، أن العالم المعني يتضمن وقائع غير ممكنة في عالم معين، يغير صيغة التفسير التي يمارسها إلى صيغة أخرى للتأويل. أي أنه ينتقل مما يتوقعه، بالنظر إلى انسجام جنس معين ومعقوليته(. . .)، إلى مجموعة مختلفة من التوقعات القابلة للورود في جنس آخر»[23]. هل ستحافظ القصيدة على ذلك الطابع لكي نعتبره مؤشراً من مؤشرات السياق الذي ينبغي أن تقرأ فيه؟ لقد راكم النص هذه السمة بشكل متفاوت كثافة وضعفاً، إذ لا يخلو مقطع من المقاطع منها. وهذه بعض الأمثلة:

ـ يحيا في ملكوت الريح.
ـ يملك في أرض الأسرار.
ـ جمّع أشلاءه على مهل.
جمّعها للحياة وانتثرا.
ـ يعلن بعث البحار
ـ تحت أظفاره دم وإله
. . . الخ.

لكن ليست هذه السمة وحدها التي تراكمت في النص. هناك سمة أخرى هي

(23) دوزين ميتر. المرجع السابق. ص 80.

محاربة الثابت أو ما يحد صورة من صوره، وبالتالي البحث عن المجهول (المستقبل) المغري بالاكتشاف:

- لا أسلاف له	/- في خطواته جذوره
- تعبت عيناه من الأيام	/- يحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها.
- ؟	/- الحلم له قصر وحدائق نار
- حتى إذا صار خطوه حجراً	/- جمّع أشلاءه على مهل/ جمّعها للحياة وانتشرا.
- تعبت عيناه من الأيام	/- هل يثقب جدران الأيام/ يبحث عن يوم آخر؟
- يجهل أن يتكلم هذا الكلام	/- إنه مثقل باللغات البعيدة.
- هادماً كل دار	/- تاركاً بأسه علامة.
؟	/- يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية
- يتخطى تخوم الخليفة	/ ؟
- يرفض الإمامة	/ ؟
- يحرق أرض النجوم الأليفة	/ ؟
	... الخ

نعتقد أن هذين المؤشرين أساسيان بالنسبة لسياق النص، وهما مؤشران يمكن أن نختزلهما في:

- التغيير.
- الخلق.

أي القضاء على شيء معين وتعويضه بشيء آخر، بمعنى خلق هذا الشيء. وقد رأينا في القسم المخصص للبنية الكلية (الفصل التاسع) أن موضوع التغيير هو (اللغة (الجماعة)) وإحلال لغة أخرى مكتوبة بها القصيدة محلها.

هكذا إذن يصنع النص مقامه معتمداً على نفسه، ولكن هل نقرأ النص وأذهاننا فارغة أو أننا نقرأه ونحن مزودون بمعرفة معينة قادرة على الإفادة؟

نعتقد أن هناك سياقاً أشمل نقرأ في ظله النصوص الأدبية عموماً وهو ما يسمى عادة التقليد (أو التقاليد الأدبية) الذي يعني «مجموعة من الاستراتيجيات التي تعمل على مستويي المحتوى والشكل وتسمح للنص بأنْ يُتعرف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص تشبهه، وهكذا يستدعي مفهومات حول الجنس، التيارات الأدبية، اعراف، الطليعة الخ، متوقفة على ما إذا كان النص يتوافق مع بعض الاستراتيجيات أو أنه يخرقها»[24] ليس صعباً أن نعيد هذا الكلام إلى مبدأ التشابه الذي تحدثنا عنه في الفصل الثالث (الباب الأول)، لكن الأهم من هذا هو أن القارىء وهو يواجه نصاً أدبياً يفعل ذلك وهو متوفر على زاد معرفي عام عن النص الأدبي مما يسهل (يفرض) استبعاد معلومات واستحضار أخرى للتكيف مع مقتضيات النص الذي يروم فهمه. وبناء عليه فإن «السياق بالنسبة للنص الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصية المعقودة في النص كتقليد أدبي أو كاقتضاء سياقي»[25].

ما هي المعلومات التي تسهل مهمة القارىء وهو يواجه نصاً من هذا النوع؟

أ - إن هذا النص شعري حديث (أي يرتبط بمجموعة أخرى من النصوص تشبهه).

ب - إن أدونيس يعد من طليعة الشعراء الداعين إلى تأسيس تقاليد جديدة في الكتابة.

جـ - إن هذا الشعر الحديث خاض (أو على الأقل يعتقد ذلك) صراعاً مريراً ضد الشعر النموذج (يقصد به القصيدة القديمة).

د - إن جهود بعض الشعراء تضافرت لتشكيل جماعة «شعر» لخوض صراع تحرير الشعر من القيود القديمة وجعله ينخرط في زمن «الحداثة».

هـ - إن لهؤلاء الشعراء خلفية شعرية غربية، خاصة منها الرمزية والسوريالية.

- الخ...

هناك معلومة أخرى، يمكن أن نعتبرها توجيهاً لمن لا يعلم وتذكيراً للذي يعلم، يمكن أن تستثمر، وهي تفعل فعلها ما دامت موضوعة وضعاً قصدياً كتقديم للديوان (لكن في غلافه). تقول المعلومة: «أعمال أدونيس الشعرية منذ «قصائد أولى» 1956 حتى «قبر من أجل نيويورك» 1971 سجل لرحلة طويلة قطعها الشعر العربي. تنطلق هذه الرحلة من الأساس الكلاسيكي إلى مغامرة التصور الإبداعي الثائر على ذاته باستمرار، ولذلك كانت

(24) م. راندال. 1985. ص421.

(25) المرجع نفسه. ص 420.

خرقاً متتابعاً للعادات الشعرية، ومغامرة متصلة للغة الشعرية. إن هذه الأعمال، سيما في الجزء الأخير منها، تفرض إعادة نظر كاملة في فهم رسالته. بنتقل نتاج أدونيس من شعر هو في أساسه صدى للعالم أو ظل إلى شعر يمحو الملامح ويعيد تكوينها من جديد. هذا النتاج يتجاوز شعر الموضوعات الذي ينطلق من وضع التبعثر إلى الشعر الكلي الذي يبحث عن محاور جديدة للعوالم الذاتية والموضوعية، وعن علاقات جديدة، لذلك ينهي التبعثر ويقيم الوحدة خالقاً بذلك القصيدة الشبكية التي يدخل في نسيجها كل شيء: الأنواع والموضوعات كلها، الأشكال باللهجات كلها. إن أدونيس شاعر تلك الرقعة التي تكون الفرادة البشرية، الدفعة الإبداعية القلقة الباحثة المتعالية على المتحقق، وليس شاعر الذاكرة، إنه زارع نار لا قاطف ورد. ومن هنا كانت قراءة شعره دخولاً في نهر التحول ومشاركة في طقس الخلق» (خالدة سعيد).

هذا ما تقوله «خالدة» التي أهدى إليها الشاعر ديوان «مهيار الدمشقي». لن نناقش ما ورد في هذا التصريح / التقديم، لأن ما يهمنا هو الوظيفة التي يقوم بها هذا التقديم، بحيث يضع القارىء في «الجو العام» لشعر أدونيس، أي يقدم عنصراً من عناصر إطار القراءة. ولكن القارىء المتفطن لا بد منتبه إلى أن هذا التقديم مجرد تحصيل حاصل. ومع ذلك لا يمكن أن ننكر التأثير الذي يمكن أن يمارسه في القارىء الذي تصده النصوص باحثاً عن بصيص ضوء ينير له سراديبها ومتاهاتها.

إن القارىء الذي ما فتئنا نشير إليه هو القارىء النموذجي - بتعبير أمبرطو إيكو - أو الضمني في اصطلاح ليتش. هذا القارىء (قد) يملك أيضاً معرفة محلية مرتبطة بأدونيس الشاعر، مثلاً سبق له أن اطلع على مؤلفاته (زمن الشعر - فاتحة لنهاية القرن...) وبياناته الشعرية... متتبع لإنتاجاته الشعرية. إننا نعتقد جادين أن هذه المعارف لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تلغى من ذاكرة المتلقي وهو يقرأ نصوص أدونيس الشعرية (دون أن يعني هذا أنها توظف بشكل مباشر [إسقاطي] على النص) حتى إنه يجوز القول إن لدى هذا المتلقي إطاراً اسمه «إطار أدونيس الشاعر». وبصدد حديثنا عن هذا الإطار فإننا حين انتهينا إلى أن البنية الكلية / عالم النص هو اللغة تبادر إلى ذهننا مقطع شعري من أحد دواوين أدونيس الأخيرة:

«(...) آويني، احرسيني أيتها الضاد الضاد - يا لغتي، يا بيتي
أدليك تميمة في عنق هذا الوقت، وأفجر باسمك أهوائي
لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب والأم

بل لأنني أحلم أن أضحك وأبكي فيك»[29]

بل إن النصوص اللاحقة «لفارس الكلمات الغريبة» يمكن أن تعد هي أيضاً مكوناً من مكونات سياقه، بناء على أن كثيراً من المقاطع تتشابه مع النص المعني، وهذه أمثلة منها:

«أحمل هاويتي وأمشي، أطمس الدروب، التي تتناهى،
أفتح الدروب الطويلة كالهواء والتراب - خالقاً من خطواتي أعداء لي،
أعداء في مستواي، ووسادتي الهاوية والخرائب شقيقتي.
إنني الموت حقاً.
التأبين صيغي - أمحو وأنتظر من يمحوني. لا شذوذ في دخاني وسحري.
هكذا أعيش في ذاكرة الهواء»[27].
(...)
إنني نبي وشكاك
(...)
إنني حجة ضد العصر»[28].

هل يعني هذا أن سياق النص سياق ممتد؟ هذا ما تؤكده النصوص التي تتلو النص موضوع تحليلنا، بحيث تستمر فيها بعض الدلالات التي أسسته.

من خلال ما تقدم يمكن الوصول إلى ما يلي:

1 - إن النص الشعري يصنع سياقه التأويلي.
2 - إن النص يقرأ في سياق أعم وهو التقاليد الأدبية.
3 - إن سياق النص سياق ممتد.

10 - 2 - المعرفة الخلفية (استعمال معرفة العالم)

يذهب براون ويول إلى أن «المعرفة التي نملكها كمستعملين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة ليست إلا جزءاً من معرفتنا الاجتماعية - الثقافية. إن هذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنما تدعم أيضاً تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا

(26) أدونيس. شهوة تتقدم في خرائط المادة. ص8.
(27) أدونيس. المجموعة الكاملة. ص 255.
(28) المرجع نفسه. ص 256.

حتى إن دوبوگراند ذهب إلى أن «التساؤل حول كيفية معرفة الناس لما يتحرك في نص ما ليس إلا حالة خاصة للتساؤل عن كيفية معرفة الناس لما يجري في العالم»[29]. يعني هذا أن الإنسان يملك معرفة موسوعية قابلة للتزايد والنمو تبعاً لتجاربه في الزمان والمكان. لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: إذا كان الإنسان يملك هذا القدر الهائل من المعارف وحين يواجه خطاباً ما لا يسحب من ذاكرته إلا المعلومات التي توافق الخطاب المواجه فمعنى هذا أن هذه المعرفة الهائلة مخزنة بطريقة منظمة ومضبوطة، كيف تنظم هذه المعرفة؟

هناك محاولات عدة قيم بها للإجابة عن السؤال السابق، وهي محاولات تقوم أساساً على «تهيء تمثيلات عرفية أو جاهزة «لمعرفة العالم» كأساس لتأويل الخطاب»[30]. ويمكن أن نشير بهذا الصدد إلى أن هناك اختصاصين أساسيين تكفلا بهذه المهمة، أي تمثيل المعرفة الخلفية، وهما: الذكاء الاصطناعي، الذي اقترح فيه مفهومان: الأطر والمدونات، وعلم النفس المعرفي الذي اقترح بدوره مفهومين هما: السيناريوهات والخطاطات، ولكن اختلاف الاختصاص وتعدد المفاهيم وتنوعها لا يعني أننا «أمام نظريات متنافسة بقدر ما يعني استعارات بديلة لوصف كيفية تنظيم معرفة العالم في ذاكرة الإنسان وكذا كيفية تنشيطها في عملية فهم الخطاب»[31].

لابأس من التذكير بتحديدات ملخصة لكل مفهوم على حدة:

- الإطار: بنية معطيات ثابتة تستدعى (تختار) من الذاكرة حين يواجه الإنسان وضعية جديدة.
- المدونة: تشبه المدونة الإطار لكنها مختصة بالتعامل مع المتتاليات الحدثية (متوالية من الأحداث) أي أنها تشتمل على متتالية معيارية من أحداث تصف وضعية ما.
- السيناريو: وضع هذا المفهوم «لوصف» المجال الممتد للمرجع «الذي يستعمل في تأويل النصوص المكتوبة، ما دمنا نفكر في معرفة المقامات والوضعيات باعتبارها مكونة للسيناريو التأويلي الذي خلف (يسند) نص ما»[32].
- الخطاطة: «الخطاطات بنيات معرفة على مستوى عال من التعقيد (...) تشتغل

(29) براون ويول. مرجع مذكور. ص 233.
(30) المرجع نفسه. ص236.
(31) المرجع نفسه. ص 238.
(32) المرجع نفسه. ص 245.

«كسقالات فكرية» في تنظيم التجربة وتأويلها»[33]. وفي رأي أنوى تعد الخطاطات حتمية تهيء المجرب لتأويل تجربته بطريقة ثابتة (الأحكام العنصرية مثلاً...). على أن براون ويول يحبذان إلغاء الطابع الحتمي هذا للنظر إلى الخطاطات «كمعرفة خلفية منظمة تقودنا إلى التوقع أو التنبؤ بمظاهر معينة في تأويلنا للخطاب»[34] متبنيان رأي Tannen الذي يعتبر الخطاطات «بنيات توقع» لوصف تأثير الخطاطات في تفكيرنا.

على أن دوبوگراند استغل هذه المفاهيم - في الفصل الذي عقده للتناص مثيراً مشكلة تصنيف النصوص إلى أنماط (أنواع النصوص) - لبسط وجهة نظر تتعلق بالتصنيف بناء على البعد الوظيفي للنص، وبناء على أن هناك طابعاً مهيمناً في النص. وقد ميز دوبوگراند بين ثلاثة أنماط:

- ☐ النص الوصفي: تتمركز هذه النصوص حول الأشياء والوضعيات، وهي نصوص تستعمل لإغناء معرفة الفضاءات.
  - تكثر - تطرد - في هذه النصوص علاقات مفهومية بالنسبة للخصائص (الأوصاف) والأحوال (states) والأوضاع (التحديدات).
  - سطح النص ينبغي أن يعكس استعمالاً كثيفاً من الصفات.
- ☐ النص السردي: هي النصوص المستعملة لتوليف الأعمال والأحداث في تنظيم متتالياتي خاص.
  - اطراد علاقات مفهومية بالنسبة للسبب العلة، القصد، القدرة، الزمن.
  - ينبغي أن يعكس النص كثافة من التبعيات المطابقة...
  - النموذج المعرفي المستعمل هو الخطاطة.
- ☐ النص الحجاجي: هي النصوص المستعملة للمساعدة على قبول أو تقويم معتقدات أو أفكار معينة كأفكار صادقة VS كاذبة، أو موجبة VS سالبة.
  - ينبغي أن تطرد علاقات مفهومية مثل العلة، الدلالة، الاختيار، القيمة التعارض.
  - ينبغي أن تبرز النصوص وسائل اتساقية من أجل الإلحاح والتشديد، مثل: التكرير، التوازي، والتبيين...

(33) المرجع نفسه. ص 247.
(34) المرجع نفسه. ص 248.

- النموذج المعرفي المطبق هو التصميم من أجل الإقناع[35].

غير أن النصوص، مع ذلك، لا تخضع لهذا التصنيف الصارم، بل كثيراً ما نجد نصوصاً تتعايش فيها وظائف وصفية، سردية، حجاجية، ولا أدل على ذلك من النصوص الأدبية التي تتضمن خليطاً من الوصف والسرد والحجاج، مما يدعو إلى البحث عن معيار آخر للتمييز. ومهما يكن فإن الدور الذي يقوم به النص في التواصل هو الذي يجعلنا نصف نمطاً معيناً بأنه نص، وليس شكله السطحي فحسب[36].

نخلص مما تقدم إلى أن المفاهيم السالفة = الإطار. . . الخ، ليست فحسب بنيات معرفية ثابتة نواجه بها الخطاب، وإنما تساعدنا أيضاً على تحديد نوع النص، باعتبار أن البنية المعرفية التي تستدعى ليست هي هي في جميع النصوص. ولكن واقع الخطاب الأدبي - أي مزجه بين أنماط نصية متنوعة - يدعو القارىء إلى الاستعانة بهذه المفاهيم كلها إنتاجاً وتلقياً.

لكن ينبغي أن نشير إلى ان دوبوگراند يقسم مسالة التناص (الاستعانة بالمعرفة الخلفية) إلى قسمين: الأول هو ما رأيناه في التصنيف الوظيفي السالف، والثاني ما يسميه إيحاء النص (texte allusion) الذي يعرفه بأنه «الطرق التي نستعمل بها أو نحيل بها إلى نصوص معروفة»[37].

كان ذاك رأي العلماء فكيف ينظر المتأدبون إلى المعرفة الخلفية، وما هو المفهوم الذي يغطي هذه الحقيقة؟ يرى دارسو الأدب أن هذا الأخير لا يخلو من نصوص سابقة حاضرة فيه بهذه الطريقة أو تلك،وترى كربرات أركسيوني أن «لعبة الإحالات التلميحية لنص ما إلى قول ما اتخذ اسم «التناص»: إنه الإوالية التي يغتني بها ن 2 [النص الثاني] بقيم دلالية آتية من مناصة ن1، تلك الإوالية يحددها ميشال أريڤي كالتالي: «مجموع النصوص التي تتعالق في نص معطى. وهذا التناص طبعاً يمكن أن يتخذ أبعاداً مختلفة. . .»[38]. وترى هذه الباحثة أيضاً أن الفضل في الكشف عن كيفية اشتغال التناص يعود إلى ميشال أريڤي الذي صنف مختلف أنواع علاقات التناص كالتالي:

- يتخذ ن2 ن1 محتوى له: يمكن أن يكون محتوى نص ما محتوى نص آخر.

(35) دوبگراند وجفرسون. 1981. ص 184.
(36) انظر دوبوگراند وجفرسون. مرجع مذكور. ص 184 - 185.
(37) المرجع نفسه. ص 186.
(38) كربرات أوركسيوني 1977. ص 130.

- يتخذ ن 2 من ن1 تعبيراً له.
- يحول ن2 ن1، وهكذا فإن إدراج نص كامل في نص آخر يشبه تحويلاً ترصيعياً»[39].

وهي إذ تقبل هذا التصنيف تقترح اختزاله إلى قطبين يصفان علاقتي التناص، أولاهما أن «عناصر ن1 التي يسترجعها ن2 تقع إما في مستوى التعبير، أو في مستوى المضمون (لكنها مسألة سلمية، ان معارضة جيدة لا تكتفي بإعادة إنتاج الإجراءات الدالة في النص المعارض)». والثانية أن تلك العناصر «يمكن إعادة إنتاجها كاملة، أو محولة، أي معدلة، . . . إن التحويلات التناصية «تتضمن دوماً تغييراً في المحتوى»[40]. بعد هذا البسط المركز تنتهي كربرات أوركسيوني إلى أن التناص:

- «مبدأ انسجام داخلي.
- حوار كاتب مع كاتب آخر، وحوار كاتب مع نفسه.
- حوار مع أشكال أدبية ومضامين ثقافية (. . .) وبهذا الصدد يلاحظ ريفاتير أن «نصاً ما يتضمن - معقودة في شكله - إشارات تحيل إلى نصوص أخرى - استشهادات أو تلميحات مثلاً. كما أنه يتضمن أيضاً عناصر قابلة للتعرف كعلامات جنس [أدبي]، وهي بالتالي تدعو إلى المقارنة مع عبارات أخرى ممثلة للجنس، بل هناك نصوص لا توجد إلا بشرط مقارنتها مع نصوص أخرى. . .».
- يمكن أن يتم الحوار أخيراً بين نصوص تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة كالموسيقى والرسم. .»[41].

ويذهب گريماس وكورتيس إلى أن هذا المفهوم اكتسى أهمية بالغة في الغرب نظراً لأن «الإجراءات التي يتضمنها يمكن أن تصلح كوسيلة للتغيير المنهجي لنظرية «التأثير» التي قامت على أساسها أبحاث الأدب المقارن». كما أن هذا المفهوم في نظرهما يقدم فهماً أفضل لعملية الخلق الأدبي بحيث لم يعد خلق العمل، أدبياً، مرتبطاً برؤية الفنان وإنما «انطلاقاً من أعمال أدبية» مما يمنح إمكانية فهم أسلم لظاهرة التناص[42].

وبدل تتبع كل المحاولات التعريفية التي اقترحها دارسو الأدب سوف نكتفي بالتعريف الذي اقترحه محمد مفتاح محددا التناص بأنه «فسيفساء من نصوص أخرى

(39) المرجع نفسه. ص 130.
(40) المرجع نفسه. ص 130.
(41) المرجع نفسه. ص 132.
(42) گريماس وكورتيس: 1979. ص 194.

أدمجت فيه بتقنيات مختلفة/ ممتص لها بجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده/ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها»[43]. فإذا كان جهد الباحث في هذا المؤلف منصباً على التعريف والتحليل فإنه في مكان آخر (دينامية النص) اهتم بتعميق أنواع العلاقات القائمة بين نص ونص (أو نصوص أخرى) متجاوزاً بذلك المحاكاة الساخرة التي يرى الغربيون أنها الوظيفة الأساسية التي يخدمها التناص. ومهما يكن فإن «التناص لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً»[44]. لكن ما الذي يجعل من التناص أمراً ضرورياً؟ يكمن جزء من الجواب في كونه «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطاً مشتركاً بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية»[45].

الآن ما هي العلاقة بين الأطر، المدونات الخ، وبين التناص؟ يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بشكل مركز كما يلي:

أ - إن مفاهيم مثل الأطر.. ترتبط أساساً بتلقي الخطاب، وخاصة ما يتعلق بالفهم والتأويل.

ب - إن تلك المفاهيم تركز على التأثير الذي تمارسه المعرفة الخلفية في الفهم، بل كثيراً ما ينتج المتلقون خطاباً يختلف عن الخطاب الذي اطلعوا عليه.

جـ - إن دارسي الأدب حين يتحدثون عن التناص يركزون أساساً على عملية الإنتاج.

د - ان التناص يجعل النص الأدبي مرتبطاً بجنسه، أو بالأدب بصفة عامة.

هـ - إن النص الأدبي إذ «يستعمل» نصوصاً أخرى من جنسه أو من غير جنسه يهدف إلى شيئين: الانتباه والاحتفاظ بنسبة، مهما كانت ضئيلة، من التواصل مع القارىء.

ومع ذلك فإن الحد المشترك بين الاثنين هو إيلاء الاهتمام إلى العمليتين معاً: الإنتاج والتلقي.

(43) محمد مفتاح. استراتيجية التناص. 121.
(44) المرجع نفسه. ص123.
(45) المرجع نفسه. ص 134.

بناء على ما تقدم سنركز تحليلنا في هذا القسم على ثلاثة أسئلة:

1 - ما هي النصوص التي امتصتها قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» معيدة إنتاجها بطريقتها؟

2 - لماذا هذه النصوص بالذات؟

3 - هل هي نصوص تنسجم مع مقصدية الشاعر والقصيدة أو لا؟

جواباً على السؤال الأول يمكن أن نعتبر أن هناك إشارات تستحضر نصوصاً من آفاق مختلفة يمكن أن تنقسم إلى زمرتين:

1 - إشارات ترتبط بعالم أسطوري:

أ - «أمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه...».

ب - لكنه مليء بالعيون.

جـ - في الصخرة المجنونة الدائرة/ تبحث عن سيزيف».

د - ... في الأعين المطفأة الحائرة/ تبحث عن أريان».

2 - نصوص مرتبطة بعالم ديني، وندرج فيه الإشارات التالية:

أ - (إنه فيزياء) الأشياء يعرفها ويسميها.

ب - العهد الجديد.

جـ - من «لاقيه يا مدينة الأنصار» «وليحترق مهيار»، «أكثر من زيتونة ونهر» حتى «تقرأ في سريرها كتابه».

د - «يأخذ من عينيه» حتى «ويخلق الصباح».

هـ - «مزمور».

و - ليس نجماً ليس إيحاء نبي/ ليس وجهاً خاشعاً للقمر.

أما النصوص التي تحاورها هذه الإشارات فهي على التوالي:

- أسطورة أرگوس: (Argos) وهو كائن غريب ذو قوة قاهرة، له عدد هائل من العيون، وحسب البعض كانت له عيون خلفية، ويذهب البعض إلى أن جسمه كله كان مليئاً بالعيون. لذا سمي بانوتيس (Panotes) أي الذي يرى كل شيء»[46].

(46) م. گرانت: 1975. ص 49.

- أسطورة أريان: (Arian) هي ابنة مينوس ملك كريت، و(Pasiphare). عندما جاء تيزي إلى كريت لقتل منوطور أحبته أريان، فأعطته رمحاً وكبة غزل كي يتمكن من إيجاد طريقه في المتاهة. وقد وعدها تيزي بأن يأخذها معه وأن يتزوج بها، وبعد أن انتهت مهمته هربا معاً على متن سفينة متجهين نحو أثينا، وأثناء الطريق توقف تيزي في جزيرة دِيَا التي سميت فيما بعد ناكوس، لكنه عند الرحيل تركها في الشاطىء، غير أن الإله ديونيزوس التقطها أو تزوج بها. وحسب بعض الروايات أن ديونيزوس اختطفها قبل رحيل تيزي، أو أن أرتميس قتلها بأمر من ديونيزوس الذي اتهمها بخطأ ما. ويحكي طقس من طقوس ناكوس أنه تركها حاملاً وأنها ماتت أثناء الوضع»[47].

- أسطورة سيزيف: (Sisyphe): ابن إيكول (Ecole) وإناريتي (Enarété) وهو مؤسس مدينة كورينث (...) ذات يوم رأى الإله زوس مختطفاً الحورية إيجين (Egine) ابنة الإله النهر أسوبوس (Asopos) وميتوبي (Metopé)، صحبها الإله زوس حتى جزيرة أرونوي حيث اغتصبها. وقد ذهب أسوبوس للبحث عنها طالباً من سيزيف معلومات عنها، وقد أعطاه هذا الأخير هذه المعلومات مما أغضب زوس فسلط عليه الموت، لكن سيزيف تمكن من خداعها وسجنها في برج؛ وهنا توقف الأموات عن الموت. أمام هذه الظاهرة الشاذة كلفوا أريس بإطلاق سراح الموت(...) وجزاء له على هذا العصيان حكم على ظله (روحه) بأن تحيا معذبة: أن يدفع صخرة نحو قمة وحين يقترب منها تتدحرج الصخرة نحو الأسفل وهكذا دواليك»[48].

إن أهمية هذه الأساطير بالنسبة للنص تختلف من أسطورة إلى أخرى؛ فأسطورة أرگوس تزوده بالقدرة على الرؤية في جميع الاتجاهات دون استثناء، مما يعني السيطرة على الحركات والسكنات، وعلى فضاء ممتد عمودياً وأفقياً. يتمتع أرگوس بشيئين ـ حسب ما تصفه الأسطورة ـ: القوة الجسمانية القاهرة، والقدرة على الرؤية. فما هي القوة التي يستعيرها النص؟ الحقيقة أننا عندما نتأمل النص جيداً نرى أنه يستعيرهما معاً: القوة بحيث «نقل البحر» و«حمل قارة»، والرؤية بحيث ترتبط هذه بحلم من أحلام الشاعر المتعددة («يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية»). وبهذا المعنى يصبح الشاعر رائياً، أي قادراً على التنبؤ بما هو آت لشدة ارتباطه وتعلقه به. ومن هذه الزاوية فإن الأسطورة تخدم النص وتزوده بهذين المعنيين.

---

(47) المرجع نفسه. ص50.
(48) المرجع نفسه. ص 328.

أسطورة أريان يمكن أن نستخلص منها ما يلي:
- أريان أنثى.
- تمّ خطفها مرتين.
- ماتت أثناء الوضع.

إن الفعل الذي تعرضت له أريان يدل على البشاعة، وعلى تحدي مشاعر أبويها كما أنه تحدٍ لمشاعرها أيضاً (حين خطفها ديونيزوس)، لكن الذي غيبته الأسطورة هو ما ألح عليه النص أي «البحث عن أريان»، ذلك أن الأسطورة لا تحدثنا إلا عما وقع لها مغيِّبة في نفس الوقت حالة والديها... فهل يكتب النص تكملة الأسطورة؟ نعتقد ذلك لأن السياق الذي ورد فيه اسم أريان هو سياق البحث عن مفقود مرتبطاً هذا البحث بالمتحدث عنه «تولد عيناه» وهو تعبير يمكن أن يوحي بميلاده، وعلى هذا النحو تضيف الأسطورة إلى النص بعداً دلالياً ألح عليه في المقطع كله. أي تنفتح عيناه على عالم ملؤه الحيرة (البحث الناتج عن الظلم).

تتعزز الدلالة السابقة بما توحي به أسطورة سيزيف:
- فضح الظلم.
- تحدي الآلهة.
- العذاب الناجم، كجزاء، عن الفعلين السابقين.

وعلى هذا النحو يمكن أن نشتق ما تمد به الأسطورة النص من دلالات، خاصة إذا ربطناها بالمتحدث عنه (تولد عيناه في الصخرة...)، بحيث يتكرر الظلم كدلالة ثابتة في عالمه، لكن الجديد هو التحدي وما ترتب عنه. هل هي إدانة لعالمه؟ نعتقد أن الأمر كذلك، وهو ما يبرر ـ في نظرنا ـ ميل النص إلى بناء عالم آخر عن طريق تغيير مواقع الأشياء والتحكم فيها...

إذا كانت أسطورة أرگوس تمد النص بالقوة والقدرة على الاكتشاف غير المتأتي للجميع فإن الأسطورتين الأخيرتين تقويان وتعريان الدلالتين اللتين أوحى إليهما النص إيحاء بكل من أريان وسيزيف، وهي بهذا المعنى تنسجم مع المقصد العام للنص.

أما الزمرة الثانية من النصوص التي تحيلنا إلى عالم ديني فإنها تراكم دلالتين:
- دلالة الخلق.
- دلالة العذاب الذي يتعرض له البشر.

وقبل الشروع في علاقة النص بها لا بأس من إدراجها أولاً:

- قال تعالى: ﴿وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين، قالوا سبحانك لا علم لنا إلاّ ما علّمتنا إنك أنت العليم الحكيم. قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون﴾[49].

- قال تعالى: ﴿سبح لله ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾[50].

- قال تعالى: ﴿سبح لله ما في السموات وما في الأرض وهو العزيز الحكيم﴾[51].

- قال تعالى: ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له. إن هو إلا ذكر وقرآن مبين﴾[52].

- قال تعالى: ﴿بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر. فليأتنا بآية كما أرسل الأولون﴾[53].

- قال تعالى: ﴿فذكّر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون. أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون﴾[54].

- ﴿وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله. ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم. وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقيناً﴾[55].

- ﴿وإذا قال إبراهيم رب أرني كيف تحيي الموتى. قال أولم تؤمن. قال بلى ولكن ليطمئن قلبي. قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً ثم ادعهن يأتينك سعياً، واعلم أن الله عزيز حكيم﴾[56].

- «سماتي الطوفان» قال تعالى: ﴿حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كلّ زوجين اثنين (....). وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم. وهي تجري في موج كالجبال(...) وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء

(49) سورة البقرة. الآيات: 31 ـ 33.
(50) سورة الحديد. الآية 1.
(51) سورة الحشر. الآية 1.
(52) سورة يس. الآية 69.
(53) سورة الأنبياء. الآية 5.
(54) سورة الطور. الآيتان: 29 ـ 30.
(55) سورة النساء. الآية 57.
(56) سورة البقرة. الآية 160.

أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجوديّ. وقيل بُعداً للقوم الظالمين (...) قيل يا نوح اهبط بسلام منّا وبركات عليك وعلى أمم ممّن معك وأمم سنمتّعهم ثم يمسّهم منا عذاب أليم»[57].

تتمحور النصوص السالفة حول المسائل التالية:

- اللغة (آدم).
- الخلق (آدم) البعث.
- البشير وما يلاقيه من محاربة.
- الطوفان.
- نفي كون الرسول شاعراً.
- العظمة الإلهية.

نكاد نذهب جازمين إلى أن الشاعر لم يتعامل مع النصوص التي خزنتها ذاكرته تعاملاً عفوياً، بل لجأ إلى «انتقاء» ما يوافق سياق النص ومقاصده. ليتضح قولنا نجد أن النص لم يعارض النص القرآني معارضة ساخرة إلا في سطرين شعريين هما:

- ليس نجماً ليس إيحاء نبي.
- ليس وجهاً خاشعاً للقمر.

فإذا كان النص القرآن ينفي عن الرسول عليه الصلاة والسلام أن يكون شاعراً أو ما يوحى إليه شعراً، فإن النص الشعري من خلال هذه الإشارة يومىء بطريقة خفية إلى أن ما يكتبه أو يقوله ليس وحياً، بل هو شعر ينبغي أن يفهم في حدود عالم شعري فيه يكتسب قيمته وبه يكتسب دلالته أيضاً. أما بقية النصوص القرآنية فقد جاءت لإغناء النص بقيم دلالية، إضافة إلى جعل القارىء يستأنس بالقصيدة رغم ما يوحي به تركيبها اللغوي من صد. بل إن النص الشعري يحتفظ ببعض عناصر وردت في النص القرآني، من ذلك مثلاً أن عملية الخلق، في مقطع شعري رباعية الأبعاد كما في النص القرآني، نضرب لهذا مثلاً قوله:

1 ـ يأخذ من عينيه لآلاء.
2 ـ من آخر الأيام والرياح شرارة.
3 ـ يأخذ من يديه.
4 ـ من جزر الأمطار جبلة.

} ويخلق الصباح.

(57) سورة هود. الآيات: 40 ـ 48.

وفي النص القرآني ﴿خذ أربعة من الطير...﴾ ويحكي أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري صاحب «قصص الأنبياء» عن خلق آدم أن الله أرسل ملك الموت «فأتى الأرض فاستعاذت بالله أن يأخذ منها شيئاً، فقال ملك الموت وإني أعوذ بالله أن أعصي له أمراً، فقبض قبضة من زواياها الأربع»[58]. ثم إنه يترك في كل مرحلة أربعين عاماً... وكذلك الروح لم تدخل جوف آدم إلا بعد أن أمرها الله أربع مرات... معنى هذا أن الشاعر لم يطلع فحسب على القرآن بل لا شك أنه اطلع أيضاً على كتب القصص التي تروي بطريقة مفصلة قصصاً لها علاقة بالأنبياء وسيرهم...

إلا أن الذي يهمنا هنا هو أن الشاعر وظف نصاً يخدم هدفاً من أهدافه الرئيسة وهو الخلق، ذلك أن خلق آدم، مثلاً، ليس منفصلاً عن اللغة، عن المعرفة بأسماء الأشياء والكائنات.

النوع الآخر من الحوار بين النص الشعري وبين حياة الرسل نجده معبراً عنه في المقطع العاشر، وفيه إشارتان، أولاهما إلى الرسول ﷺ والثانية إلى عيسى عليه السلام. لكن النص فيما يتعلق «بمدينة الأنصار» يفاجىء توقعنا بحقيقة غير متوقعة، إذ نعلم أن الأنصار استقبلوا رسول الله وصحبه من المهاجرين استقبالاً حاراً، أي استقبال المناصر المنافح عن الرسول وعن صحبه، بل إنهم تقاسموا وإياهم أملاكهم... بينما المتحدث عنه في النص الشعري لاقته «المدينة» بالشوك والحجار، أي أنها رفضته وقاومته، ولعل سلوك هذا المسلك يقصد منه إشعار القارىء بالعذاب والهوان الذي يلاقيه «الشاعر» في دعوته التي أشرنا إليها في الفصل السابق. وربما وجدنا لهذا السيناريو المعاكس صدى في حياة الشاعر متجلياً في المقاومة التي يتعرض لها من قبل بني قومه واتهامهم إياه بأنه يفسد لغة أجدادهم وميراثهم عنهم... وفي هذا تشابه كبير بين ما يلاقيه النذير في بداية دعوته وما يصادفه من تعنت وتشدد. وقد بلغ هذا أشده مع المسيح الذي تم صلبه، وهو الحادث المشار إليه في القصيدة بقوله: «وعلقي يديه قوساً يمر القبر من تحتها،...» ولكن النص في الوقت ذاته مشحون بالتحدي باعتبار عزم «مهيار» على المضي قدماً غير آبه بما يلقاه من بني قومه، وفي استحضار هذه الأحداث عزاء أيضاً ما دامت هاتان الدعوتان فرضتا وجودهما بمرور الأيام.

يتجلى العزاء والتحدي، اللذان تحدثنا عنهما سابقاً، في النص الثاني من هذا

(58) أبو إسحاق النيسابوري. قصص الأنبياء. ص 22.

المقطع بحيث نجد الأشجار والأنهار والنسيم «تسبّح كلها باسمه»، معبراً عن «تقرأ في سريرها كتابه» مما يدل على أن دعوته منتشرة لا محالة، بل مما يقربه من «الإله» الذي يسبح له كل ما في الأرض وكل ما في السماء.

بقي أن نشير إلى أن الشاعر استغل أيضاً حدثاً دينياً هاماً وذلك عن طريق الإشارة المتداخلة غير الصريحة، ونعني هنا الطوفان، وقد استثمرنا للوصول إلى هذه الإحالة عنصرين:

- سماني القصيدة التي تغسل المكان.
- سماني الطوفان.

إذ بتركيب العنصرين نصل إلى القصيدة التي تغسل المكان = الطوفان الذي يغسل المكان، القصيدة هنا طوفان، لكن كيف؟ نستطيع استشفاف الدلالة التي ينقلها هذا التركيب من الطوفان نفسه، ذلك أن هذا الحدث في ذاته حدثان:

- إغراق حياة، قوم، نمط عيش...
- تأسيس حياة جديدة، الإتيان بقوم آخرين...

إن الطوفان ليس دماراً فحسب وإنما هو إعلان بداية عهد جديد، ونعتقد أن هذا المعنى هو الذي يقصد الشاعر إيصاله حين يعتبر القصيدة (نفسَهُ!) طوفاناً يدمر لغة ويؤسس بدلها لغة أخرى.

إن النصوص التي نشطتها تلك الإشارات تخدم بشكل أو بآخر مقصد النص وهي بهذا المعنى منسجمة معه، وقد تعامل معها بطريقة تجعلها في خدمته إلا فيما ندر، أي تشحنه بدلالات لا يشاء التعبير عنها بطريقة واضحة، تاركاً للقارىء حرية الاستنتاج داعياً إياه إلى التساؤل عن الغرض من استحضار نصوص بعينها في النص. إن هذه الطريقة تسمح للقارىء بأن يحس بأن هناك أرضاً مشتركة بينه وبين النص، مما يؤسس الألفة المفقودة بينهما في بدايته.

حتى الآن أغفلنا الحديث عن أمر له أهميته في النص، بل في الديوان كله، عنوان الديوان هو «مهيار الدمشقي» وقد تكرر هذا الاسم طوال النص، متقاسماً مع فارس الكلمات الغريبة الضمائر المحيلة، فمن هو مهيار هذا؟

«في العقد الأخير من القرن الرابع للهجرة تعرف أهل الأدب على شاعر فارسي

الأصل ما زال على دين أجداده المجوس، وهو يحاول أن يشق طريقه في عالم الأدب والشعر، وفي ظل دولته الفارسية البويهية، وبدأت المعرفة بهذا الشاعر في بغداد تاركاً وراءه تاريخاً شخصياً غامضاً. وعرف الشاعر باسم «أبي الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي الشاعر الكاتب»[58]. وقد استقر مهيار في منطقة الشيعة ببغداد حين نزح إليها، وكان أمراء بني بويه يعاملون المجوس معاملة سيئة، ولا شك أن مهيار قاسى هذه المتاعب، وقد لجأ إلى مناطق الشيعة بحثاً عن الحماية والرعاية، فوجدها عند أستاذه الشريف الرضي الذي تولاه ورعاه، وساعدته الظروف في أن يجد عملاً في دواوين الدولة. أسلم مهيار وكان إعلان إسلامه بداية تشديد حملة الشتم والسب على الصحابة والعرب وقريش، بعد أن توفرت له الحماية في ظل التشيع، ووقف منه أهل السنة موقفاً شديداً، ومثل لسان حالهم عبدالواحد بن علي بن إسحاق أبو القاسم برهان، وقال لمهيار كلمته الشهيرة: يا مهيار لقد انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية، قال وكيف ذلك، قال: لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة. وفي بعض كتب تاريخ الشيعة أن مهيار أجابه «لا أسب إلا من سبه الله ورسوله». توفي مهيار سنة 428هـ.

لا نود أن نعقد مقارنة مفصلة بين مهيار الديلمي ومهيار الدمشقي، بل كل ما يهمنا هو أننا نجد سمات قوية تجمع بين الاثنين وهي:

- الشعر.
- النزوح.
- رفض العصر.

وفي اعتقادنا أن هذه السمات هي التي تقرب هذا من ذاك وتجعله يتخذه اسماً من أسمائه كما اتخذ له وما زال اسماً أسطورياً «أدونيس».

غير أن النص إذ استوحى اسم علم مرتبط، بقوّة، بمهيار الديلمي مغيراً نسبته إلى دمشقي، صاحب هذا التغيير في النسب بتحديدات تنسجم مع هذا التغيير، مثلاً نجد في النص:

- ملك مهيار.
- مهيار وجه خانه عاشقوه.
- مهيار أجراس بلا رنين.

---

(59) عصام عبد علي. مهيار الديلمي: حياته وشعره. ص 155.

- مهيار ناقوس من التائهين.
- وجه مهيار نار.
- مهيار توأمنا وتوأم النهار.

إن هذه التحديدات في الوقت الذي تلح فيه على ذات واحدة اسماً، تلح على البعد بين مهيار القصيدة ومهيار الديلمي، بواسطة إعادة التحديد، مما يعني أن النص يؤسس ذاتاً جديدة لا هي مندمجة كل الاندماج في «مهيار الديلمي» ولا هي «مستقلة» عنه تمام الاستقلال، وبهذا المعنى فإن الشاعر يكتب ـ يرسم تفاصيل هويته هو!

إن المعلومات السابقة لم نفرضها على النص، وإنما النص هو الذي أثارها بعقدها إشارات واضحة تارة وملتبسة أخرى في نسيجه، وهي كما أشرنا سالفاً نصوص تنسجم مع مقصده ومع الدلالات التي يود إبلاغها إلى القارئ، ومن ثم يضمن حداً، مهما كان ضئيلاً، من المعارف المشتركة بينه وبين القارئ، فإذا كان القارئ يقرأ بذاكرته ـ من ضمن أشياء أخرى ـ فإن للنص أيضاً ذاكرة لا يستطيع الفكاك منها مهما حاول. «التناص إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطاً مشتركاً بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية».

خلاصات

تركز تحليلنا في هذا الفصل على محورين: الأول سياق النص، والثاني المعرفة الخلفية. ومن خلال التحليل نخلص إلى:

- انه يصعب الحديث عن سياق مباشر، (بالنسبة للنص الشعري)، يؤطر النص متكلماً ومتلقياً، زماناً ومكاناً، خاصة حين يتعلق الأمر بالخطاب الشعري المعاصر، على خلاف ما عليه الأمر في الخطاب الشعري القديم.
- إن المهتمين بسياق النص الأدبي يلحون على ضرورة مراعاة المسافة بين الخطاب العادي (التخاطبي خاصة) وبين الخطاب الأدبي المعتمد على التخيل، بحيث تفقد المعينات إحالتها المباشرة المحددة هوية وزمكاناً.
- ان البحث في سياق النص الأدبي ينبغي أن يعتمد فيه على النص نفسه إذ أن هذا الأخير يبني هذا السياق طوعاً أو كرهاً من أجل أن يحيا كنص.
- ان المعلومات الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية، وبمنتج النص غالباً ما توجه

القارىء في بناء سياق النص.

- ان سياق النص قد يكون ممتداً وراءً في اتجاه نصوص سابقة في نفس الديوان مثلاً، وأماماً في اتجاه نصوص لاحقة في الديوان أيضاً.
- ان النص الشعري، كغيره من النصوص، تتحكم فيه المعرفة الخلفية سواء تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي.
- ان المعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارىء وبين النص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل.
- ان النصوص المعقودة في النص المعني تغني هذا الأخير بدلالات ما كان ممكناً أن توجد لولا عقدها فيه، ولولا المعرفة الخلفية لدى القارىء.

الفصل الحادي عشر

11 ـ المستوى البلاغي: التعالق الاستعاري

تنبع ضرورة هذا المستوى الوصفي/ التحليلي من الطبيعة الخاصة للخطاب الذي ندرسه، إنه خطاب شعري، وخطاب شعري حديث أساساً. هذا لا يعني أن هذا المستوى هو ما يخصص هذا النوع الخطابي، بل، يعني أنه سمة بارزة من سماته المحددة. أي أن أنواع الخطاب توظف المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه.. الخ، ولكن درجة وقوة توظيفها تختلف من هذا إلى ذاك. وفي جميع أنواع الخطاب يظل الشعر أشدها اعتماداً على تشغيل آلة الاستعارة لمقاصد عدة يتصل بعضها بما هو جمالي وبعضها بضرورة الخلق التي يتطلبها الشعر ويفترضها (حرية التصرف في اللغة). إن القصيدة تمتع بذاتها كما تمتع القارىء، ولتحقيق ذلك لا مناص من استثمار كل الإمكانيات التي توفرها اللغة.

تترتب عن الضرورة الأولى نتيجة «حتمية» هي الخلق المستمر لتوليفات جديدة لم يعهدها المتلقي من قبل مما يؤدي إلى شعوره بالغربة أمام النص، خاصة في الشعر العربي الحديث. نقصد بالغربة شعوره باستحالة «فهم» أو إدراك مقصد النص ودلالاته. ينشأ هذا الواقع عن تضاعف الثغرات التي على القارىء أن يملأها كلما تقدم في القراءة. وإذا علمنا أن الشعر العربي الحديث يعتمد بشكل مكثف على التركيب الاستعاري في بناء النص (عالم النص) أدركنا سبب إعراض القارىء عنه.

بيد أن المشكلة في اعتقادنا لا تكمن في الشعر الحديث وحده، بل هي كامنة في المتلقي نفسه بهذه الدرجة أو تلك. نعني أن أطره لا تتوافق مع الخطاب الذي يواجهه لأنه يبتعد عن التقاليد الأدبية المتعارف عليها بغية تأسيس تقاليد جديدة إنتاجاً وتلقياً، وهذه هي العقبة الثانية.

يمكن أن نجد جزءاً من هذه التقاليد الأدبية ـ فيما تعلق بالاستعارة ـ في رأي جابر عصفور. يذهب هذا الأخير إلى أن أكثر البلاغيين [كانوا] يتعاملون مع التشبيه من خلال

نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة. والسبب معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء وهو - مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمتطرف والنادر والغريب - يظل محكوماً بالأداة، ويتجاوز المشبه مع المشبه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيرتين»[1]. ويتجلى إيثار التشبيه على الاستعارة في موقف البلاغيين والنقاد من شاعرين أسرف أحدهما (ابن المعتز) في التشبيه، وأكثر الآخر (أبو تمام) من استعمال الاستعارة وقد ظل الأول «يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته، بينما ظل الثاني ينظر إلى استعاراته نظرة تنطوي على الريبة والتشكك، لأن هذه الاستعارة كانت تعبث بصيغة الوضوح، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء...»[2]. وبعد استعراض الباحث لتعريفات كل من ابن قتيبة والجاحظ وثعلب وابن المعتز ثم الآمدي والرماني والحاتمي يستخلص الجامع بين تلك التعريفات منتهياً إلى أنها جميعاً «تشير إلى شيء واحد، وهو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة، وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها»[3]. هل هناك مبرر لموقف البلاغيين والنقاد خاصة من الاستعارة البعيدة؟ الإجابة عن هذا السؤال استخلصها جابر عصفور من نظرة أربعة نقاد من القرن الرابع الهجري للاستعارة (وهم: ابن طباطبا العلوي والحاتمي وقدامة بن جعفر والآمدي) إذ يرى أن هناك رابطاً يصل بين هؤلاء جميعاً هو «النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية، وتربط الشاعر ربطاً واضحاً بالواقع (والعرف) والتقاليد، دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاقة التي تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري»[4].

نستخلص مما وصل إليه جابر عصفور أن نقاد الأدب العرب القدماء ساهموا في تقليص حجم الاستعارة وكبحوا جماح إبداع الشاعر إثر إلحاحهم على ضرورة مراعاة الحدود الفاصلة بين الأشياء المقارنة، بواسطة الاستعارة، مستغلين بذلك السلطة المتعاظمة لنقاد الأدب آنذاك في تدجين الشعر وجعله وفياً لتقاليد الشعر الجاهلي

(1) جابر عصفور. الصورة الفنية. ص198.
(2) المرجع نفسه. ص200.
(3) المرجع نفسه. ص203.
(4) المرجع نفسه. ص 222.

الأصيل. وهكذا أصبحنا أمام إنتاج شعري ضخم يحتفل بالتشبيه، و«يسترشد» بتعاليم النقاد. وهو إنتاج يساهم بشكل فعال في تشكيل القدرة الأدبية لدى القارىء. بحيث يخزن هذا الأخير صوراً وتوليفات شعرية يوظفها (يستعين بها) حين مواجهة خطابات شعرية أخرى (مبدأ المشابهة والتجربة السابقة)، وحين يصطدم بتوليفات لم يألفها (لم تخزن ذاكرته شبيهاً لها) تنشأ في قراءته ثغرات تحتاج إلى أن تملأ. ولكن التوليفات السابقة لن تسعفه إلا بزاد قليل، وهكذا تتوتر علاقته بالخطاب الشعري الحديث. عندما يحدث هذا يتوقف الفهم وتتأثر بالتالي عملية التأويل. ما هو السبب؟ إنه كامن في عدم إدراك العلاقات التي تشد تلك الاستعارات بعضها إلى بعض، إذ - بالإضافة إلى ما سبق - تبدو له تعابير عبثية لا يعرف ما يصنع بها، ولا كيف يتعامل معها، خاصة أن نحول الشعر الحديث لا يفتأون يكررون أن «الشعر الجديد رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها...»[5]. أو أن الشعر الجديد يطمح إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير، «ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة»[6]، وهذا يقتضي أن «الكلمة في الشعر [ليست] تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رسم لخصب جديد»[7]. في ظل هذا الفهم يغدو الشعر الجديد فناً «يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله - فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو أن يطمح الشعر الجديد إلى نقله. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة. وفي هذا، يبدو الشعر الجديد نوعاً من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركاً»[8]. على أن القارىء الذي يأخذ الفكرة التالية مأخذ الجد سيرغب لا محالة عن قراءة هذا الشعر: «ولّد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم، عند الشاعر الجديد واقعاً سديمياً، غامضاً من جهة، وولّد، من جهة أخرى، ذاتية تحيد عن «الواقع»، إن لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني، بكلام آخر، فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارىء، وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة»[9]. حين يقرأ المتلقي مثل هذا الكلام تهتز ثقته بقدرته الأدبية فيرتد حسيراً! لكن شتّان ما بين تدبيج كلام كهذا وبين النص الشعري الذي لا يدّخر جهداً، ولا يترك حيلة لجعل القارىء يدرك قصده.

(5) أدونيس. زمن الشعر. ص 9.
(6) المرجع نفسه. ص 17.
(7) المرجع نفسه. ص 17.
(8) المرجع نفسه، ص 17.
(9) المرجع نفسه. ص 18.

سبق لأحد النقاد أن أشار إلى هذه القضية التي تشغلنا الآن، وإن من زاوية أخرى، ـي أن مشكلة تلقي الشعر الحديث تكمن في تعقده، وخاصة إغراقه في الاستعارات بعيدة التي «تتجاوز» ضفاف الفهم «حيث تبدو العلائق بين الصورة وأصولها المرجعية ائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها، وحيث يبدو التناقض(!) فيما بين العناصر المعبر نها، أي بين حدود الصورة نفسها»[10]. لتوضيح ما يرصده يقدم الباحث بعض الأمثلة ـها:

«بين أسناني خمس سفن من الدموع.
وغزال يتأبط صحراءه كتلميذ». (محمد الماغوط).

«لنبكي، لنسمع رحيل الأظافر وأنين الجبال،
لنسمع صليل البنادق من ثدي امرأة» (محمد الماغوط).

«أمزج بالنعمة الجريمة
ناسجاً راية التراب
والضحى برماح الهزيمة»[11].

ويرى كمال خير بك أن هذه النماذج «لا تشكل مع ذلك الصيغة النهائية أو القصوى ـند الصورة في الشعر العربي الحديث»[12]. أما ما يعد فعلاً نماذج معقدة فهي تلك التي ـجاوز فيها الصورة إطار الجملة الأساسية والجمل التابعة لها، لتنبسط على كامل ـصيدة، وتقدم هذه الصورة نفسها إما كصورة رئيسة (صورة ـ أم) تؤطر كامل النص ـعري، مشكلة بهذا خلفية للوحة ترتبط بها كل الصور الأخرى الثانوية، وتجد فيها ـاناً لتمفصلاتها المتعددة(. . .) وإما كخيط جامع ولكن متقطع تبدو ظهوراته شبيهة ـمضات المبعثرة في القصيدة(. . .) وإما في النهاية، كحكاية خيالية تتنامى وتكتمل ـ امتداد قصيدة تكبر بصورها المشهدية المختلفة»[13].

لقد لمس كمال خير بك في الفقرة السالفة أمراً بالغ الأهمية في الشعر الحديث ـ لم يحاول إثبات ما صرح به عن طريق دراسة مفصلة تكشف عن الكيفية التي تتأخذ

---

(10) كمال خير بك. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص 195.
(11) المرجع نفسه. ص 196.
(12) المرجع نفسه. ص 197.
(13) المرجع نفسه. ص 197.

بها الاستعارات التي يتألف منها النص. لكن هذا المطلب غير ممكن لأن السؤال الذي وجه دراسته في مؤلفه مُخْتَلِفٌ عن سؤالنا نحن: إذا كانَ النص الشعري العربي الحديث يعتمد على الاستعارة كوسيلة أساسية في انبنائه، وإذا كان القارىء يتعامل مع النص باعتباره كلاً موحداً (منسجماً)، ويدركه في هذه الكلية، ويصل إلى دلالته (أو دلالاته) فمعنى هذا أنه قد اكتشف علاقات رابطة بين تلك الاستعارات، بمعنى أن هناك تعالقاً بين الاستعارات التي تشكله، والسؤال إذ ذاك سيغدو: كيف تتعالق الاستعارات المشكّلة للنص؟

أول من اهتم ـ في حدود علمنا ـ بالتعالق الاستعاري هو ميخائيل ريفاتير مصطلحاً على هذا الواقع بالاستعارة المتابعة (métaphore filée) معرفاً إياها بأنها: «سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب، أي تنتمي إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السردية أو الوصفية؛ وبواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة»[14]. وفي هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقة من الأولى بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها، ويقصد ريفاتير بالاشتقاق أن خانة المستعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المستعار الأول أواصر قربى، وكذا نفس الشيء بالنسبة للمستعار له.

على أن أهم ملاحظة يمكن تسجيلها حول تناول ريفاتير هي أن النصوص التي حللها نصوص قصيرة لا تتجاوز في أقصى الحالات أربعة سطور شعرية، ومع ذلك سنجعل مقترحه خلفية نستأنس بها لأنها تزودنا ببعض الحلول العملية نسبياً، ولأننا لا نطمح إلى وضع «نظرية» حول التعالق الاستعاري فإننا سنتعامل مع النص الذي نروم تحليله في هذا المستوى البلاغي لننظر كيف تتعالق استعاراته وكيف يساهم هذا التعالق في انسجامه.

لاعتبارات منهجية، ومن أجل التغلب على الصعوبات التي تطرحها الاستعارات في هذا النص سنلجأ أولاً إلى تحليل كل تركيب استعاري على حدة ملحقين به تركيباً قريباً منه، كلما كان ذلك ممكناً من أجل بناء مركبات استعارية.

أول استعارة نصادفها في النص هي:

يقبل   أعزل   كالغابة   (و)   كالغيم   لا يرد

---

(14) ميخائيل ريفاتير: 1979. ص 218.

نحن هنا أمام تشبيه مركب أي أن لدينا مشبهاً واحداً ومشبهين بهما اثنين، فإذا كانت العلاقة بين المشبهين واضحة بتراكم مقومين هما الكثافة والحجب من حيث ما يجمعهما، فإنهما يختلفان في مقوم الثبات (الغابة) والحركة (الغيم) بناء على تعريف السكاكي أن «التشبيه مستدع طرفين مشبهاً ومشبهاً به واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر(. . .) وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعين يأبى التعدد فيبطل التشبيه(. . .) كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف»(15). بمعنى أن التشبيه يقتضي أمرين: الاشتراك بين المشبه والمشبه به في وجه أو وجوه ثم الاختلاف بينهما في وجه أو وجوه، وقد رأينا أن العلاقة بين المشبهات بها مبررة، لكن ما هو الوجه المبرر للجمع بين المشبه والمشبهات بها؟ للإجابة عن هذا السؤال نقول إن المشبه إنسان حسب ما يدل عليه إسناد الفعل «يقبل» إليه وكذلك وصفه بأنه «أعزل». ولأن المشكلة بين المشبه والمشبه به الثاني غير مطروحة بسبب تراكم مقوم «الحركة»، و«الانتقال من إلى. . .» في «يقبل أعزل» وفي «الغيم»، فإن المشكلة تنحصر في المشبه والمشبه به الأول، أي «يقبل أعزل كالغابة»، فكيف يمكن أن نبرر هذا الجمع؟ يذهب ميشال آدام إلى أن «المقارنة تظهر ما تتركه الاستعارة مضمراً، بين الحد المشبه والحد المشبه به، ينحشر مقوم مشترك»(16) فما هو المقوم المشترك بين الاثنين في هذا المثال؟ سنلجأ من أجل اكتشافه إلى التحليل بالمقومات:

يقبل	أعزل	(ك)	الغابة
□ فعل	□ إنسان		□ مكان طبيعي
□ ماضي	□ صفة		□ كثافة (أشجار)
□ محموله إنسان	□ لا سلاح معه		□ تعيش فيه الحيوانات
□ حركة إلى الأمام	□ مفرد		□ مصدر عيش للإنسان
□ إرادة وتصميم	□ . . .		□ الحجب
□ . . .			□ . . .

إن المقومات السالفة لا تسمح لنا بإقامة تشاكل بين العنصرين بقدر ما تدفعنا إلى القول بأن بينهما تبايناً (allotopie)، وعلى هذا النحو ينبغي أن نبحث في البعد الرمزي للغابة علنا نعثر على ما يمكن أن يخفف التوتر الشديد بينهما. في معجم الرموز أن الغابة

(15) السكاكي. مفتاح العلوم. ص141.
(16) ميشال آدام: 1984. ص 143.

تشكل ملجأ حقيقياً (أو ملاذاً)، كما أنها لدى بعض الشعراء تعد رمزاً مزدوجاً يولد الصفاء والهناء والقلق أيضاً، كما أن الغابة لدى المحللين المعاصرين بتجذرها العميق ترمز إلى اللاوعي(17). ولكن هذه الأبعاد الرمزية لا يعضدها سياق النص سواء منه المباشر أو العام، وإنما المرجح أن «الغابة» توحي لنا - حسب مقصد الشاعر - بالرعب والخوف، أي أنها مكان، بحكم كثافته وبحكم أنه، يحجب ما بداخله يثير الخوف والرعب في الإنسان لأنه يواجه عالماً مجهولاً لديه، كما أن السياق العام للنص يجعلنا نعتبر الوصف «أعزل» لا يبلغنا حالة السلم وانعدام العنف، وإنما العكس، ذلك أن النص يلح على التفرادة والوحدانية ليوسف بطولة فردية تأتي على كل ما يعرقل التغيير الذي تود إحداثه وفي أي شيء تريد إحداثه، بمعنى أن الوصف أعزل ينبغي أن يفهم فهماً إيجابياً وليس سلبياً، بل هو المعول عليه لإثارة الإعجاب والتعجب. وهكذا، وبناء على ما تقدم، فإن الوصف أعزل «يقترض» من الغابة سمة الغموض والصلابة والثبات والإقدام، انسجاماً مع ما افتتح به التشبيه وما أنهي به: «يقبل - لا يرد» ذلك أن هاتين الصفتين: الإثبات والنفي هما إطار التشبيه. إن الإجراء الذي قمنا به الآن يعيد للتركيب البلاغي انسجامه، وكما أشار إلى ذلك ميشال لوگيرن «يؤدي عدم الانسجام الدلالي دور إشارة تجعل المتلقي ينتقي من ضمن عناصر الدلالة المكونة للكلمة تلك العناصر التي تعد منسجمة مع السياق»(18). كما أن اختيار الشاعر لطرفين متعالقين من وجوه عدة (الغابة - الغيم) أولهما يرمز لعالم مليء بالحياة والموت (مما يعني التجدد المستمر) وثانيهما للخصب (الغيم - المطر - الحياة (الهلاك) يقوي في المشبه هذه السمات التي تنميها تعابير أخرى مثل: «إنه الحياة وغيرها» أو «يرشح فاجعة ويفيض سخرية». . . الخ.

بناء على ما تقدم يمكن أن نلحق بالتركيب البلاغي الأول استعارات أخرى تنميه وتطوره مما يجعلنا ندركها في علاقاتها المتفاعلة عمودياً، وليس في تجاورها الخطي وهي:

- إنه الريح لا ترجع القهقرى.
- إنه الماء لا يعود إلى منبعه.
- له قامة الريح.

بين هذه الاستعارات والسابقة علاقات متعددة، فمن جهة نلاحظ أن المستعار له هو

(17) جان شوفالييه: 1982. ص 455.
(18) ميشال لوگيرن: 1973. ص16.

هو مشاراً إليه بضمير الغائب، بمعنى أننا أمام الذات نفسها السابقة التي وسمت بسمات معينة، ومن جهة أخرى نلاحظ أنها تنتمي إلى حقل معجمي واحد هو الطبيعة (الغابة، الغيم، الريح، الماء). على أن هناك اختلافاً بينها وهو حذف الرابط المقالي (ك) مما يجعل الذات والعناصر الطبيعية متوحدة توحداً قوياً. والآن ما هي أوجه التعالق بين هذه الاستعارات أولاً ثم ما هي صلة الرحم بينها وبين الأولى ثانياً؟

إنه	الريح	لا ترجع القهقرى
إنه	الماء	لا يعود إلى منبعه

له قامة الريح .

إن بين الريح والماء مقومات مشتركة لم يشر النص ـ في هذه الاستعارات ـ إلا إلى واحد منها بصيغة النفي أي عدم التراجع الذي يفيد الاتجاه قدماً. أما المقومان الأساسيان في اعتقادنا فهما الخصب أو التخصيب والهلاك في آن، فحسب معرفتنا للعالم نعرف أن الريح سيف ذو حدين: هو عامل تعرية واقتلاع، وفي نفس الوقت عامل إخصاب عن طريق التلقيح (نقل المادة الملقحة من شجر إلى آخر...)، كما أن الماء وسيلة حياة بالنسبة للإنسان والحيوان والنبات جميعاً)، بل يمكن اعتباره مصدراً من مصادر الحياة، ولكنه أيضاً وسيلة هلاك (الفيضان). فلئن كان النص لا يشير إلى هذين المقومين، مركزاً على عدم التقهقر، أي الإقدام والسير إلى الأمام (نحو هدف ما)، فإنهما موجودان بالقوة. هذا فضلاً عن إظهار مقوم آخر مصرح به سابقاً (يقبل ـ لا يرد ـ القوة) ـ بشكل بارز في الريح ـ الماء، وهو مقوم قوة الاندفاع وقوة الجريان، وعلى هذا النحو نحصل على تشاكلين: تشاكل الحياة/ الهلاك، وتشاكل القوة (التي لا تقهر).

للعلاقات السالفة أدرجنا التراكيب البلاغية السابقة في مركب واحد، ولمّا وجدنا فيها من إلزام لسمات معنوية ومقالية أيضاً:

يقبل أعزل	كالغابة وكالغيم	لا يرد
إنــــه	الــريــح	لا ترجع القهقرىٰ
إنــــه	المــاء	لا يعود إلى منبعه
لــــه قــامــة الــريــح		

إذ تراكم، من الناحية المقالية، عنصر التأكيد والنفي مما يقوي مقصد الشاعر، ذلك أن وراء التأكيد إلحاحاً على إقناع القارىء بما ينقل إليه.

بعد هذا يأتي سطران شعريان كبرهنة على «الدعوى» السابقة إقناعاً لمن لم يقتنع

بعد، ففي هذا الإطار الاستعاري يغدو السطران الآتيان ممارسة «فعلية» (أسطورية في الحقيقة) لتلك القوة التي لا تقهر، لا ترد بتعبير الشاعر:

أمس	حمل	قارة	
أمس	نقل	البحر	من مكانه

إن أهمية هذين السطرين الشعريين تكمن في الدلالة التي ينقلانها، وليس في صدقهما أو عدم صدقهما قياساً إلى الممكن والمستحيل في عالمنا الفعلي، وفي اعتقادنا أنهما ينقلان إلى القارىء دلالة القوة التي لا تقهر، أي أن «البطل» المتحدث عنه قادر على تغيير مواقع الأشياء وأماكنها، باعتبار أن القارىء «يعلم» أن مثل هذه الأفعال تساهم في بناء هوية المتحدث عنه وتجعل القارىء يدرك سمة أخرى من سماته. بهذا الفهم فإن قيمة السطرين تكمن في الإلحاح على تشاكل القوة الخارقة، فضلاً عن ارتباط العنصرين اللذين لحقهما التغيير بالحقل المعجمي السالف الذي تنهل منه الاستعارة وهو المجال الطبيعي.

المركب الاستعاري الثاني الذي بدت لنا إمكانية تشكيله هو:

يرسم قفا	النهار	
يصنع من قدميه	نهاراً	
يستعير حذاء	الليل	
ينقش على جبين	عصرنا	علامة السحر.

لكي نبرز العلاقات القائمة بين هذا المركب الاستعاري سنلجأ إلى تأمله وفحصه عمودياً عنصراً عنصراً. نجد أن رأس التركيب مفتتح بفعل مضارع: يرسم، يصنع، يستعير، ينقش. فالفعل رسم يقتضي وجود رسام وفرشاة ولوحاً (أو ورقة)، وشيئاً يراد رسمه، وأصباغاً (أو مداداً)، وعملية الرسم نقل منظر طبيعي أو غيره إلى لوح مع ما يقتضيه ذلك من تناسق الألوان... وبتعبير موجز إن الرسم فعل خلق إبداعي، وقد يكون تعبيراً عن فكرة مجردة بالرسم، وفي هذه الأخيرة يتجلى الخلق أكثر من الأول وذلك بنقل المعدوم إلى موجود (المعقول إلى محسوس). الفعل «يصنع» في لسان العرب (صنعه يصنعه صنعاً.. عمله (...) ورجل صنيع اليدين وصنع اليدين، أي صانع حاذق...) والصناعة كل علم أو فن مارسه الإنسان حتى يمهر فيه ويصبح حرفة له، وفيه أيضاً معنى الخلق والإيجاد بعد أن كان المصنوع منعدماً، كما أن الإلحاح على المهارة والحذق يسبغ على الفعل «صنع» سمة الإبداع. وفي يستعير معنيان: الأول الحصول على الشيء الذي

ليس في ملكك وإنما تستعيره من شخص آخر، والثاني هو تركيب بين ألفاظ يفضي إلى معنى لم يكن موجوداً من قبل أي إخراجه من الكمون إلى الظهور، من العدم إلى الوجود، وفيه أيضاً معنى الابتكار والخلق والمهارة. أما الفعل ينقش فقد ورد في لسان العرب: (نقشه ينقشه نقشاً وانتقشه: نمنمه (...) والانتقاش أن تنتقش على فصك أي تسأل النقاش أن ينقش على فصك) وفي عملية النقش تزيين للشيء المنقوش، وبهذه العملية يستطيع الإنسان تحويل جدار من شيء عادي إلى تحفة فنية.

وهكذا نرى أن هذه الأفعال الأربعة متحاقلة، إذ ترتبط بالخلق والإبداع والفن بشكل عام؛ فماذا عن العنصر الثاني؟ الكلمات المشكلة لهذا العنصر هي: «القفا» و«القدمين» و«الحذاء» و«الجبين»، وهي عناصر يمكن أن نعيد ترتيبها على النحو التالي: القفا/ الجبين القدمان/ الحذاء، مما يسهل إدراكها كأجزاء تحيل إلى كل (الإنسان)، أو على النحو التالي: (القفا، الجبين، القدمان) (الحذاء)، باعتبار أن «الحذاء» عنصر ملحق وليس لازماً في الإنسان. فالقفا: مؤخر العنق، وقفا كل شيء خلفه. الجبين ما فوق الصدغ من يمين الجبهة أو شمالها. والقدم ما يطأ الأرض من رجل الإنسان. والحذاء ما يلبسه الإنسان في قدميه.

أما الكلمات التي تشكل العنصر الثالث فهي كلها دالة على زمن خاص (نهار، ليل) أو عام (العصر)، وعلى ضوء هذا التقسيم نعيد التعابير الاستعارية هكذا:

يرسم	قفا	النهار	∅
يصنع	من قدميه	نهاراً	∅
يستعير	حذاء	الليل	∅
ينقش	على جبين	عصرنا	علامة السحر

نلاحظ أن التعبير الاستعاري هنا يميل إلى الإحيائية والتشخيص (نقل المجرد إلى محسوس) وهذا هو التشاكل الذي راكمته هذه الاستعارات عبر مزج ثلاثة حقول: الفن، الإنسان، الزمان. وفي جميع الأفعال عنصر تحويل وخلق وإبداع. على أن هناك تضاداً لا بد من الإشارة إليه بين النهار والليل، إذ في معرفتنا للعالم أن النهار يوازي الحركة والليل يوازي السكون، كما أن النهار يوازيه الضوء والليل يوازي الظلام. وإذا ما وددنا تفكيك هذه الاستعارات وحاولنا البحث عن مقابل حرفي لها نجد أن الأمر مستحيل؛ فإذا كانت الاستعارة الأولى قديمة نسبياً إذ نجد لها في الاستعمال القديم مشابهاً وهو «قفا الدهر» (لا أفعله قفا الدهر، أي أبداً)، دون أن يخفف ذلك من حدة توتر الاستعارة، فإن تحويل

القدمين إلى نهار يحتاج إلى تأمل. القدمان وسيلة حركة والنهار هو الحيز الزمني لممارسة الحركة مما يجعلنا نعثر على مقوم يخفف حدة التوتر هو الحركة، إلا أن الإشكال ما زال قائماً. ويمكن أن نتغلب عليه بإضافة مقوم الضوء مما يحول القدمين إلى مصباح أو سراج يهتدي به أني أحس بالضياع أو الزيغ عن الطريق، ومما يقوي هذا الزعم ورود استعارة في مقطع بعيد من النص قوله: «ضيع خيط الأشياء/ وانطفأت نجمة إحساسه/ وما عثرا/ حتى إذا صار خطوه حجرا» إن ورود «الضياع» و«النجمة» و«العثرة» و«الخطو» بشكل متجاور يقوي زعمنا الذاهب إلى التداخل القائم بين القدمين والضوء، بحيث تصبح القدمان وسيلة اهتداء. أما الاستعارة الثالثة «يستعير حذاء الليل» فإنها ليست معقدة إلى درجة يستحيل معها التأويل نظراً لما بين الليل والحذاء من مقومات مشتركة، وعلى رأسها أن الليل ستار كثيف من الظلمة يعم (يلف) الكون ويستر الأفعال كما يلف الحذاء القدمين ويسترهما، وهذه أيضاً استعارة مهما بدت بعيدة لأول وهلة نجد لها تعبيراً قديماً قريباً منها ذاك قول امرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي

فكما أن الملك الضليل استعار لليل «سدولاً»، فقد استعار الشاعر (أدونيس) لليل «حذاء»، دون أن يعني هذا تماثل الاستعارتين. وهكذا نحصل على «المعنى» التالي «يضع حداً للنهار بتحويله إلى ضوء يستفيد منه (يساعده على التنقل واقتحام الصعاب) مستعيراً في نفس الآن ظلمة الليل (ستره)». وهذا معنى بينه وبين سطر لاحق علاقة خفيفة: «يملأ الحياة ولا يراه أحد» بتطويره المعادلة السالفة: الظهور/ الكمون (الضوء/ الظلام). وهكذا تنضاف سمة أخرى إلى «بطلنا» المتحدث عنه محتفظة في الآن نفسه بجوهر التشاكل السالف أي التضاد:

الحياة/ الهلاك

النور/ الظلام.

أما الاستعارة الأخيرة «ينقش على جبين عصرنا علامة السحر» فهي بشكل من الأشكال إجمال للاستعارات السالفة «تحويل الزمان إلى إنسان وتحويل الإنسان إلى زمان...» الخ باعتبارها أفعالاً لا يأتيها إلا ساحر ماهر.

إن تعقيد المركب الاستعاري السالف ناتج في اعتقادنا عن تغير مواقع الثقوب (الثغرات) الدلالية من استعارة إلى أخرى، وهذا أمر يمكن توضيحه كالتالي:

- يرسم   قفا   زيد (النهار)
- يصنع   من الساعات   (نهاراً) [أو يصنع من قدميه دراجة].
- يستعير   حذاء   زيد (الليل)
- ينقش (على جبين) على (عصرنا)   علامة النضج (السحر).

بمعنى أن الجهد والعناء الذي يبذله القارىء لتأويل هذه الاستعارات ناتج في جزء كبير منه عن تغير مواقع الثقوب الدلالية وتعددها أيضاً. وهذا إجراء يضاعف من أعباء القراءة، وهو من زاوية أخرى وسيلة خلق (وخرق أيضاً للمتعارف عليه) لتوليفات جديدة: «إن موضوعي استعارة ما غالباً ما ينتميان إلى مجالات شديدة الاختلاف مما لا يسمح لمعتقداتنا حول أحدهما بأن تميز الآخر بشكل مباشر. ويسمي أورطوني هذا الاختلاف بين المجالين «تنافر المجال» [domain incongruence]، وهو مصدر جدة وصعوبة عدد من الاستعارات»[19]. على أن تباعد المجالات أو اختلافها بين المستعار والمستعار له يعد من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب: «يفرض المتكلم، في استعارة ما، تصوراته الخاصة على المتلقي، كما أن حيز فعله هذا أوسع مما تعترف بذلك نظرية اللزوم (imanent) أو التواضع (Conventionalist)(. . .) وحرية الخلق هذه لدى المتكلم أبرز في الاستعارات الأدبية»[20].

المركبات الاستعارية اللاحقة تتشكل من استعارتين باستثمار لعبة التوازي التركيبي، وهذا أمر لافت للانتباه، ولا يخلو من دلالة، كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من هذا الباب. والزوج الأول من هذه الاستعارات هو:

حيث   يصير   الحجر   بحيرة
                                          يحيا
(حيث)   (يصير)   الظل   مدينة

إن التشاكل البارز الذي يجعل هاتين الاستعارتين ذات علاقة قوية بالاستعارات السالفة هو التحول، في هذه الحالة من الصلب إلى المائع (الحجر ـــــ البحيرة) ومن المتحرك إلى الساكن (الظل ـــــ المدينة) (من الضروري التنبيه إلى أن الذي خول لنا تفكيك السطر الواحد إلى سطرين هو أداة العطف (و) الجامعة بين صيرورة الحجر بحيرة وصيرورة الظل مدينة). على أن التحول هنا ذاتي بدون تدخل الذات البطل (الساحر) السابق الذي كان وراء التغير والتحول السابقين. أضف إلى

---

(19) روجي تورنگيف: 1982، ص17.
(20) ستاين أولسون هانگوم: 1982، ص38.

هذا أن العنصر الأساسي في هاتين الاستعارتين هو المكان المشار إليه بظرف المكان (حيث) في رأس السطر الشعري، والمحدد بالفعل (يحيا = يقيم، يعيش) في آخره. بمعنى أن العالم الذي يحيا فيه (أو على الأصح يرغب في العيش فيه) مكان يعيش تحولات مستمرة. لكن هذه التحولات ليست متماثلة، وإنما هي متضادة كما تشهد على تلك الاستعارتان السالفتان:

- يصير الحجر بحيرة ←
  تحول الصلب إلى مائع
  تحول الساكن إلى متحرك

- يصير الظل مدينة ←
  تحول المتحرك إلى ساكن
  تحول التابع إلى مستقل.

أي أن جوهر التشاكل الأول الحياة/ الهلاك (الموت) الذي رأينا استمراره في التضاد بين النور/ الظلام (السكون/ الحركة) ما زال مستمراً بشكل عميق في هذه الاستعارة فإذا تم تحويل الساكن إلى متحرك (الموت/ حياة) فإنه تم بموازاة تحويل آخر من متحرك إلى ساكن، أي أن النص حتى الآن ما زال وفياً للتضاد الأصلي الذي به ينمو وينسجم أيضاً، بحيث تقتضي كل حالة ضدها مما يغذي الصراع ويضمن للنص ديناميته عبر مجموعة من التغيرات والتحولات. بمعنى أن النص يتحرك وفق قطبي الحياة/ الهلاك، الحركة/ السكون.

غير أن الاستعارتين السالفتين تقتضيان توضيحاً هو أن المرجع في قراءتنا أن التحول الأول (الحجر ـــــ البحيرة) يتحكم في التحول الثاني، ذلك أن المدينة ليست بنايات جامدة فحسب، وإنما هي أيضاً مدينة بما يمارس فيها من أنشطة وعلاقات وصراعات وتناحرات. . . الخ. وهذا نفسه الوارد بالنسبة للبحيرة. ومن ثم فإن الحركة في المدينة، تمشياً مع سياق القصيدة، هي التي ينبغي أن نلتفت إليها.

الزوج الاستعاري الذي يتبع هذا وفق سلمية نمو النص هو:

يصيّر   الحياة   زبداً   ويغوص فيه
يحوّل   الغد   إلى طريدة   ويعدو يائساً خلفها.

إن العلاقة بين هاتين الاستعارتين قوية. ويمكن أن نلمس ذلك الوظائف:

المنقذ (= هو) والعملية (= التحويل) والضحية (= الحياة، الغد) والمآل (= زبداً طـريدة) وعلى مستـوى التجسيم، أي نقل المجـرد إلى محســوس. على أن الفعلين الأخيرين المترتبين عن التحـويل (الغـوص والعـدو) يحفـظان لكـل استعــارة شيئاً من الاستقلال باعتبار الغوص يتم إلى العمق (= رأسياً) والعدو يتم أفقيـاً. ولكن لا يمنع هذا نفســه من سمة مشتركة بين الفعلين وهي اللانهاية. وربما كـان تحويـل الحياة إلى زبد وسيلة لتحريكها حركة عنيفـة، انطلاقـاً من أن الزبـد أكثر ارتبـاطاً بـالبحر. جـاء في لسان العرب: «للبحر زبد إذا هاج موجه(. . .) وبحر مزبد أي مائـج يقذف بـالزبـد». ها نحن مرة أخرى أمام الحركة، لكنها عنيفة هذه المرة. أضف إلى ذلك ما يقتضيه الغوص والعدو من جهد وتعب. بناء عليه نحصل أيضـاً على الثنائيـة الـسالفـة الـسكون/ الحـركة (أو على الأصح: الحركة العادية/ حركة استثنائية = عنيفة). يتجلى هـذا في إكسـاب المجرد سمة المبيوعة (الزبد ـــــ سائل)، والزمن المتحرك (القـادم) إلى بعيد وميؤوس منـه! مما يفتح الصـراع على أشده بين الانفـلات والرغبـة الـدائمـة المتـأججة في القبض على المنفلت دوماً.

يمكن الذهاب إلى أن الثنائية المـركزيـة التي تحكمت في الاستعارات الأولى تعبر عنهـا، بهذه الصـورة أو تلك، بقية الأزواج الاستعـارية كمـا السـابقـة. وهذا مـا نجده في الزوجين الاستعاريين التاليين:

- يضلل اليأس ← يأمل (= يرجو)
يمحو فسحة الأمل ← ييأس (# لا يرجو)

ذلك أن المشترك بين هاتين الاستعارتين هو نقل (تحويل) حالة شعورية مجردة إلى شيء محسوس عن طريق عمليتي التضليل والمحو، والفعلان معاً إراديان قصديان ناتجان عن تصميم وتدبير استباقاً. مع الإشارة إلى أن الاستعارة الثانية من هذا الزوج قديمـة، أي غدَت مألـوفة، فقـد قال الشـاعر: «مـا أضيق العيش لولا فسحـة الأمل»، لكن الاستعارة الجديدة تنقض الأولى وإن كانت تسير على هديها، وقـد بنى شاعـرنا مثيـلاً لها «بتضليل الأمـل». إن العلاقـة الأسـاسيـة بين الاستعـارتين هـو التضـاد. وبـه يضمن النص لنفسه الانسجام مع الثنائية التي حكمت الاستعارات السـالفة، أي احتدام الصراع والمجادلة في النص مما يضمن له أيضاً دينامية وتطوراً مستمرين.

- يرشح فاجعة ـــــ يبكي.
- يفيض سخرية ـــــ يضحك

إننا هنا أيضاً أمام نفس العلاقة (التضـاد) التي تنظم النص كله. على أن المـلاحظة الجديرة بالذكر هي أن الشاعر جعل هذا الزوج ـ كما السـابق ـ متجاوراً فضائياً. أضف إلى ذلك أن الفعلين متصلان بـالذات إياها التي تحـدثنا عنهـا في الاستعارات الأولى، وهـذا الاستمرار ـ استمرار نفس الذات ـ عنصر هام بالنسبة لانسجام النص عموماً والاستعـارات خصوصاً، لأن كلاً منها ينشد إلى منبع ومصب واحد هو المتحـدث عنه طـوال النص. إن الفعلين معاً: يرشح ويفيض مرتبطان بالسـائل. عـرقاً كـان أو ماء زلالاً، كمـا أن الفاجعـة والسخرية حالتان شبيهتان بالتضـاد. ولعل تـركيب الاستعارة على هـذا النحو الغـرض منه التكثير، أي تكثير الفـاجعة والسخرية وتضخيمهما، ذلـك لأن «البطل» يـرشح بـإحداهمـا ويفيض بالأخرى. وهكذا يتراوح الزوج الاستعاري هنا بين شـدة البكاء وشدة الضحك بين «الموت» و«الحياة»!

الزوج الأخير من استعارات المقطع الأول المعنون بالمـزمور هـو:

- يرقص للتـراب كي يتثاءب.
- (يرقص) للشجر كي ينام.

إن الأساس الذي تقوم عليه الاستعارة في هذا الزوج هو تحويل الـلاحي إلى حي، لأن التثاؤب والنوم (وهما كلمتان متحاقلتان، بل إن أولاهما تمهيد للثانية) لا يصدقـان في عالمنا الفعلي إلا على الكـائن الحي إنسـانـاً كان أو حيـواناً. إن الاستعـارتين تنقلاننـا إلى طقس أسطوري ـ سحري، من قبيل ممارسة القدرة على التـأثير في الكـائنات الحيـة، أي التحكم فيها وتسخيرها حسب مشيئة الساحر أو الفاعل عموماً. ألم نُخبَّر في نفس المقطع بأن هذا المتحدث عنه «فيـزياء الأشيـاء»؟ وما هـذا إلا وجه من وجـوه قوتـه الخارقـة التي تمكنه من «حمل قارة» و«نقل البحر من مكانـه». وهكذا نـلاحظ أن هناك منطقاً داخليـاً وعـلاقات متفـاعلة تحكم النص وتجعله منـسجماً عبـر تنميـة بؤرة دلاليـة بتمـطيـطهـا تـارة وتكثيفها أخرى.

كانت الفقرات السالفة بحثـاً في كيفية تعـالق الاستعارات المشكّلة للمقـطع الأول، فماذا عن بقية المقاطع؟

أول زوج استعاري نواجهه في المقطع المعنون بـ «ليـس نجماً» هو:

- يأتي كرمح وثني.
غازياً أرض الحروف

إن الاستعـارة في الســطر الأول تقـوم على المقـارنـة بين طـرفين: «هـو» و«الـرمح

الوثني»، ٣٤٣. وصل بين الطرفين بأداة التشبيه (الرابط المقالي). فما هي المقومات المشتركة بين الاثنين؟ لكي نبحث عن هذه المقومات ينبغي التنبيه أولاً إلى أن المقارنة تنطلق من فعل «يأتي»، وهو فعل يُقيِّدُ استخلاص المقومات، ولكنه يسمح لنا في نفس الآن بالنظر إليه سياقياً في علاقة مع أول فعل ابتدئت به القصيدة وهو «يقبل أعزل...»، مما يجعل هذا التشبيه ينفتح على أول استعارة في النص، كما ينبغي ملاحظة أن تلك اتخذت لها أساساً المقارنة وهو نفس ما حدث في أول استعارة يفتتح بها هذا المقطع. على أن هناك علاقة تضاد بينهما أيضاً، إذ رأينا أن الوصف «أعزل» يوحي بالتجرد من السلاح، لكن الاستعارة التي نحن بصددها تزوده بسلاح حربي (الرمح). بعد هذا نعود للنظر في هذه الاستعارة في حد ذاتها. نرى أن الفعل دال على الحركة نحو الأمام بتصميم وإرادة نحو هدف معين، وفي الرمح أيضاً حركة سريعة نحو الأمام اتجاه هدف محدد. غير أن نعت الرمح بأنه وثني يعقد المسألة بعض تعقيد. فبناء على معرفتنا الدينية «الوثني» هو الشخص الذي يعبد الوثن، والوثن تمثال يُعبد سواء أكان من خشب أم حجر أو نحاس أم ذهب... ولكي نفك لغز هذا النعت نحتاج إلى ربط هذه الاستعارة بما تقدمها:

ليس نجماً ليس إيحاء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر

رغم ما يبدو من التباس محتمل في هذين السطرين فإنهما متعالقان أشد ما يكون التعالق ذلك أن ما يجمع بينهما أكثر مما يفرق بينهما؛ فلقد تكرر النفي ثلاث مرات لتنفى عن المتحدث عنه وقائع معينة وهي، في اعتقادنا، أنه ليس (عبداً) تابعاً، ذلك أن النجم جزء من منظومة تدور حول مجرة ما، أي أنه يستمد وجوده من المجرة (الضوء خاصة) وتبعيته لها تعني مجازياً «العبادة». كما أن الوحي لا بد له من موح وموحى إليه ووحي، وهذا الثلاثي مرتبط بالعبادة، أي إله ووحي ورسالة يبلغهما رسول بكتاب يتضمن نمط الحياة التي يريد الله أن يحياها عباده، وكذا نوع العلاقة التي ينبغي أن تربطهم به وهي علاقة عبادة وتوحيد... والوجه «الخاشع للقمر» بخشوعه يمارس درجة عالية من درجات العبادة، وليس اختيار كلمة الخشوع في هذا السياق إلا تقوية لهذا المعنى (العبادة). وهاهنا أمر آخر يجمع بين هذه العناصر الثلاثة: النجم والقمر والوحي: يقع النجم في السماء، والوحي ينزل من السماء، والقمر أيضاً في السماء. نخلص مما تقدم إلى أن المتحدث عنه ليس عبداً للسماء، أو لنقل ليست عبادته مرتبطة بالسماء، فهل معنى هذا أنها مرتبطة بالأرض؟ نقول نعم، وهذا ما يوصلنا إلى الاستعارة التي كنا بصددها. قلنا

الوثني هو من يعبد تمثالاً مصنوعاً من تراب أو معدن نفيس... الخ، بمعنى أن المعبود هنا من صناعة العابد نفسه. لا نريد أن نزج بأنفسنا في البحث عن هذا التمثال، إذ نفضل بدل ذلك أن نستشهد بسطر شعري من النص نفسه:

يخلق نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلاف له وفي خطواته جذوره.

نعود الآن إلى الاستعارة الثانية: «غازياً أرض الحروف». نلاحظ أن هذا التعبير يعتمد في خلق الاستعارة على آخر كلمة في السطر «الحروف»، إذ يكفي أن نستبدل هذه الكلمة لتنحل الاستعارة، مثلاً:

غازياً أرض المجوس

°
°
°

ولكن ما القصد بالقول: أرض الحروف؟ نجيب حدساً بأن المقصود بها هو اللغة المشكلة من أصوات وكلمات معبرة... الخ، لكن ما هو الجامع بين الأرض واللغة؟ الأرض خزانٌ هائل من الخيرات السطحية والجوفية، وبالخيرات الجوفية (المعادن النفيسة وغيرها) يخلق الإنسان أشياء جديدة، وباستغلال الخيرات السطحية يضمن استمراره في الحياة. نحصل من السابق ذكره على أن الأرض مليئة بخيرات كامنة تحتاج إلى بذل الجهد والعمل الجدي من أجل الاستفادة منها. واللغة، من هذه الزاوية أيضاً، خزان هائل من المعاني والدلالات الكامنة يحتاج «استخراجها» إلى العناء والبحث المتواصل. كما أن الفلاح يضمن قوت يومه بالعمل، والشاعر يعيش من اللغة وبها (من الزاوية الاقتصادية المحض لا اختلاف بين فلاح ينتج خضراً وفواكه عارضاً إياها في السوق للبيع وبين الشاعر الذي يكتب ديواناً ويعرضه في السوق للبيع!).

إذا اتضح هذا فلنبحث في كيفية تعالق الاستعارتين السالفتين (يأتي كرمح وثني / غازياً أرض الحروف). نعتقد أن العلاقة بينهما تمت باعتماد عنصرين: الرمح والغزو. جاء في المعجم الوسيط (ج 1) أن الرمح من المحراث: الخشبة التي يمسك بها الحراث «وقد علق المؤلفون على الشرح بأن هذا الاستعمال مولّد. بهذا الاستعمال المولد (والشاعر معاصر) تنكشف العلاقة بين الرمح ـ الغزو، والرمح ـ أرض الحروف، فإذا كان الحراث يحرث الأرض، أي يشقها من أجل البذر... فإن الشاعر يحرث اللغة لا بالمحراث وإنما بالقلم! على أن الاختلاف بين عمل الاثنين هو أن الشاعر لا يحرث وإنما «يغزو» مما ينم عن العنف الممارس على اللغة من أجل استخراج ثرواتها الكامنة. ألم

نقل في الفصل الثاني وفي القسيم المتعلق منه بـالبنية الكلية إن الشاعـر يشن حرباً على اللغـة باللغـة؟ وهذا في اعتقـادنا مـا يبرر استعمـال فعل الغـزو الذي ينسجم مع الربع والفارس كعناصر متحاقلة معجمياً.

المركب الاستعاري الثاني الذي نصادفه في هذا المقطع هو قول الشاعر:

يلبس	عري	الحجر
يصلي		للكهوف
يحتضن	الأرض	الخفيفة.

بتوزيع عنـاصر الاستعـارات السـالفـة إلى خانـات يمكن اكتشاف العـلاقة العمودية بينها. نلاحظ بـدءاً أن الاستعارات مفتتحـة بأفعـال تنم عن إرادة وتصميم، كما أنها تدل على الاحتواء أو الحلول في؛ ففي الأول يعتبر المتحدث عنه حالاً في اللباس وفي الثاني حالاً في عالم علوي (باعتبار أن الصلاة انقطاع عن المحيط المباشر لـلانغماس في محيط علوي ميتـافيزيقي) وفي الثـالث تحل الأرض في حضن المتحـدث عنه. أمـا العلاقة بين الحجر والكهوف والأرض فهي بارزة تنبني على علاقة الجزء/ الكل، فالحجر جزء من كل هو الأرض والكهوف كـذلك. لكن العـلاقات الأفقيـة بين عناصـر كل استعـارة تدعو إلى معالجة أخرى تأخذ بعين الاعتبار هذا التجاور.

- يلبس عري الحجر

تقوم هذه الاستعارة على المفارقة، ولعل سبب المفارقة هذه هو التجاور المتنافر بين «يلبس» و«العري»، فبناء على تجربتنا في عالمنا الواقعي لا يمكن إطلاقاً نعت اللابس بأنه عـار، أو أنه يلبس العـري، لأن الفعل يقتضي شيئـاً يمكن ارتداؤه، قميصـاً أو سـروالاً أو معطفاً... الخ، ومما ضاعف من هذه المفـارقة إضـافة العـري إلى الحجر، أي نقله من اللاحي إلى حي. بيد أن هذه المفارقة لا تعني أن الاستعارة غير منسجمة، لأننا إن تأملنا الصورة التي تنقلها هذه الاستعارة وجدنا أنفسنـا أمام احتمـالين: إما أن قصـد الشاعر هو التعبير عن كون المتحدث عنه عارياً من اللباس، وفي هذه الحالة تكـون الاستعارة حشواً إذ لا تضيف شيئاً إلى الدلالة العامة للنص. وإما أن يكون قصده أبعد من ذلك، وحينئذ ينبغي أن نوسع إيحاءات الصورة عن طريق البحث في الدلالـة الثقافية للباس. فهو ستر للعورة، يقي من البرد والحر، إضافة إلى أن نوعه يتغير حسب أنمـاط الحضارات وتقاليد الشعـوب. وهنا نفتـرض أن الأصل هـو العري بينمـا اللباس (الستـر) هـو الفـرع، أي أن اللبـاس شيء طورتـه الشعوب تعبيراً عن مستوى حضـاري أنتج قيمـاً مرتبـطة بـالحشمة والوقار... الخ مما يسمح لنا باستخلاص دلالتين: الأولى هي التمرد، بل رفض القيم

التي أصّلتها جماعة مما يعني خـروجاً على نسق القيم التي تؤمن بهـا الجماعـة. هل هي نزعة إلى البدائية؟ هذا ما يعضده السياق العام للنص، وقد عبرت عنه تعـابير سـابقة مثـل «لا أسلاف له/ وفي خطواته جذوره»، أو استعارات لاحقة مثل «يحرق فينا [مهيـار] الصبر والملامح الوديعة» و«هادماً كل دار» «يرفض الإمامة»... الخ. الدلالـة الثانيـة نستقيها من البعد الرمزي للحجر: أي الصلابة، كدلالة على القـوة الوحشيـة المدمـرة، الحجر وسيلة عنف أيضاً، أي إلحاق الضرر بالآخر، كما أنها دالة على الخشونة - قد تدل على الملامسة في سياقات أخرى... - وإذا جمعنا حصيلة الـدلالتين تكون أمـام تمرد عنيف على تقليد من تقاليد الجمـاعة، هـل هو رغبـة في حضارة - ثقـافة أخرى لم تؤسس بعد (يحلم بهـا الشاعر)؟ نعتقد أن هذا التخريج وارد إذا أدرجنا بعض الأماني والأحـلام التي حملت على المتحدث عنه:

- يحلم أن يرمي عينيه في
  قرارة المدينة الآتية
- يحلم أن يستعجل الأسرار...
- هل يثقب جدران الأيام؟
- يبحث عن يوم آخر؟

أمـا الاستعارة الثـانية، أي قـوله: «يصلي للكهـوف»، فيمكن أن تحلل على النحـو التالي: الصلاة فعل عبادة تعبيراً من العابد للمعبود عن تبعيته المطلقة له، انقـطاع عن كل ماله علاقة بـالعالم الخـارجي وتفرغ للذات المعبـودة، فهي ريـاضـة جسمية، ولكن أيضـاً روحية: ترويض للنفس، وتعليمها الخشوع والـذل. الكهف (الكهوف) هـو البيت المنقور في الجبل أو كالغار في الجبل إلا أنه واسع. كيف استدعت الصلاة الكهف؟ لقد استدعته عن طريق التداعي، كما أن ثقافة الشاعر وكذا ثقافة القارىء (معرفتهما للعالم عموماً) تبرر هذا الاستدعاء باعتبار أنه اطلع على قصص دينية تجعل هـذا الترابط قـوياً، وعلى رأسهـا قصة أهل الكهف، ولجوء الرسول عليه الصلاة والسلام إلى غـار حراء للتعبـد، أو هروبـاً من المشركين مضللاً إياهم هو وأبو بكـر رضي الله عنه. لكن ورود الكهـوف في النص لا يحيل إلى العبادة بقـدر ما يحيـل إلى شيء آخر، وهـو المعتقدات التي تشكلت لـدينا عن الكهف، أولاً هو مكان مظلم، في الجبل، مجهول بالنسبـة لغير سـاكنه، عـالم آخر مليء بالأسـرار - وليس من المصـادفة في شيء أن تـركـز ألف ليلة وليلة وسيـرة سيف بن ذي يزن... على الكهف أو الغار كعوالم مليئة بـالأسرار وبـالعجائب - إنـه مكـان يثير فينا الفضول والخوف معاً لأنه مجهول بالنسبة إلينا. ونعتقد أن الدلالة الأخيرة هي التي يقصدها

النص، وبذلك نحصل على:

يصلي للكهوف ــــ يعبد المجهول (= الآتي، المستقبلي...) المجهول الذي لم يعرف بعد، مما يثير في الإنسان توقاً إلى اكتشافه وهتك أسراره، وهذا نفسه ما نجده في استعارة لاحقة: «يملك في أرض الأسرار». في معجم الرموز أن الكهف في الحضارة الإغريقية يمثل العالم وفي «الشرق الأوسط يرمز إلى الأصول (origines) والبعث» وفي حضارات «الشرق الأقصى الكهف هو رمز العالم، مكان الميلاد والمسارّة، صورة المركز والقلب»[21].

بالنسبة للاستعارة الأخيرة من هذا المركب: «يحتضن الأرض الخفيفة»، نعتقد أنها تحمل دلالتين: الحب المعبر عنه بالاحتضان مما يوحي بالعلاقة الحميمة بينهما (الأم تحتضن ابنها!). في لسان العرب «الاحتضان: احتمالك الشيء وجعله في حضنك كما تحتضن المرأة ولدها فتحتمله في أحد شقيها(...) وحضن الطائر أيضاً بيضه...: رجن عليه للتفريخ، (...) حضن الطائر بيضه إذا ضمه إلى نفسه تحت جناحيه، وكذلك المرأة إذا حضنت ولدها». صحيح أن دلالة العلاقة الحميمة بين المحتضِن والمحتضَن قوية في الاستعارة هنا، غير أن الشاعر وصف المحتضَن (الأرض) بأنها خفيفة، وقد يدعو هذا الوصف إلى تعثر ما في التأويل والفهم، لكن الاستعانة أيضاً بمعرفتنا وتجاربنا تذلل هذه العقبة ذلك أن المحتضِن ينبغي أن يكون أقوى من المحتضَن (الوليد، البيض...) أو على الأقل متقاربي الوزن(!)، وبهذا المعنى تغدو الاستعارة مستقيمة والتأويل كذلك. قد نرجع إلى ضرورة شعرية هي التوافق الموسيقي بين كلمتين وردتا في خاتمة سطرين شعريين من المقطع وهما:

- نازفاً ـ يرفع للشمس **نزيفه**
- هو ذا يحتضن الأرض **الخفيفة**

وهذه وسيلة أخرى تشعر القارىء بتماسك النص موسيقياً أيضاً، أو لنقل مساهمة القافية في تماسك النص. على أن احتضان الأرض يحتمل قراءتين الأم واللغة، والواقع أن النص يعضد القراءة الثانية. ليس أي لغة وإنما اللغة الحقيقية، إذ بهذا النعت يجعل الشاعر فارقاً بين الأرض المعروفة المألوفة وبين أرضه التي يعنيها، أي الأرض الخفيفة. يمكن بهذا الصدد أن نقدم سطوراً شعرية تتقاطع فيها الأرض واللغة من ديوان «شهوة تتقدم في خرائط المادة»، يقول الشاعر:

(21) ج. شوفاليه. مرجع مذكور. ص180 و182.

«آويني احرسيني أيتها الضاد ـ الضاد، يا لغتي، يا بيتي؟».

على هذا النحو يمكن أن نرى تعالق هذا المركب الاستعاري: «التمرد على التقليد وانجذاب إلى المجهول باحتضان لغة خفيفة»، أي أن هناك هدماً ولكن هناك أيضاً رغبة ملحة في البحث عن بديل يصنعه «البطل» ويحتضنه. ها قد عادت الثنائية الأولى التي نظمت الاستعارات في المقطع الأول القائمة على التضاد في جوهرها: الحياة/ الهلاك (البناء/ الهدم).

المقطع اللاحق لهذا (عنوانه = ملك مهيار) يتضمن مركباً استعارياً يتألف من أربع استعارات هي التالية:

- (ملك) والحلم له **قصر** وحدائق نار.
- اليوم **شكاه** للكلمات صوت مات.
- يحيا في **ملكوت** الريح.
- **يملك** في أرض الأسرار.

وفي هذا المركب الاستعاري أيضاً استمرار لنفس الذات المتحدث عنها سابقاً، أي التي حملت عليها مجموع الاستعارات السالفة، بواسطة ضمير الغائب البارز تارة وأخرى بنفس الضمير لكن مستتراً. نلاحظ أيضاً، أن هناك تحاقلاً بين بعض الكلمات في هذه الاستعارات مثل: ملك، قصر، ملكوت، يملك، وشكاه.

تنتج الاستعارة الأولى علاقة تضاد حادة بين «قصر» و«حدائق نار»، وهي علاوة على ذلك تقوم على التجسيم: جعل المجرد محسوساً بل مرئياً، وإذا علمنا أن هذا المجرد حلم اتضح لنا أن هناك نزوعاً أكيداً نحو القبض عليه (وهو في عالمنا الفعلي شيء مستحيل)، لكن هذه المهمة ليست عسيرة على الشاعر. إن أهم شيء ينبغي الانتباه إليه، في نظرنا، في هذه الاستعارة هو محافظتها على ذلك التضاد الذي أشرنا إليه مراراً أثناء تحليلنا للاستعارات السابقة، وهو تضاد يفتح أمام النص إمكانية النمو المطرد بناء على تعايش المتضادات فيه سعياً وراء الاطراد والحركة والحيوية بدل الاتكاء على حالة مستقرة. إن الحلم هنا ذو طبيعة مزدوجة: قصر بكل ما يرتبط به من تداعيات، من سلطة وجاه ومتع ومسرات، ثم «حدائق نار» وما تستدعيه إلى ذهن المتلقي من فواجع وآلام، وباختصار كل ما تعنيه من تهديد للمسرات الآنفة وإتيان عليها. وبشكل مختزل يتفرع الحلم إلى: جنة/ جهنم. يعد الحلم «إحدى أفضل وسائل الإخبار عن الحالة النفسية للحالم. إنه يقدم له عن طريق رمز حي صورة عن وضعيته الوجودية الحاضرة: يعتبر

الحلم في الغالب صورة يقينية عن الحالم نفسه، إنه وسيلة لكشف الأنا والآخر...»[22]. فهل يعني الحلم المكون من «قصر وحدائق نار» تطلعاً ما وإخفاقاً في تحقيقه؟ هل يعني تعايشاً بين العافية والعذاب، بين الفرح والحزن؟ مهما يكن فإن القاسم المشترك بين حدي الحلم هنا هو أنه مكان فسيح = قصر ـ حدائق. فهل يعني هذا أن طبيعة هذا الحلم تقدم لنا صورة عن الوضعية الوجودية للشاعر في تصوره للعالم أثناء كتابة النص؟ ليس من اختصاصنا الإجابة عن هذا السؤال ما دام هناك من هو أقدر منا على ذلك.

الاستعارة الثانية تقوم على المستحيل، في معناها الحرفي: «اليوم شكاه للكلمات». من؟-«صوت مات»! نعتقد أن فك هذه الاستعارة ينبغي أن يتم في سياق النص، أي في إطار دلالته العامة إذ فيها تجد معناها وقوة إيحائها. إن هذه الاستعارة أقرب مما يسميه ستين هنغوم أولسن استعارة ضمنية، ذلك أن «ما يستخلصه القارئ من الاستعارة الضمنية في عمل أدبي لا يتم عن طريق الإحالة إلى إطار ثابت معطى من التقاليد والتصورات المشتركة التي يمكن أن تستعمل لتقدير معنى الصورة، وإنما يستعمل التأويل الأدبي. ويهدف التأويل الأدبي إلى فهم شامل للعمل. إنها محاولة لربط مختلف عناصر القصيدة في كل منسجم. في التأويل الأدبي يقوم القارئ بالتعرف على الترابطات بين الصور، يصف أثرها التراكمي، ونغمة القصيدة، وشخصية المتكلم، وقضية القصيدة (إن كانت لديها قضية) وهلم جرا. يبدو تأويل استعارة ما كجزء خاص من تأويل العمل برمته»[23]. وبناء عليه، واعتماداً على البنية الكلية للنص فإننا نرى أن هذه الاستعارة «تطلعنا» على: أن المشتكي صوت ميت، وأن الشكوى مرفوعة إلى الكلمات، وأن المشتكي به (المدعى عليه) مشار إليه بضمير الغائب المتصل (شكاه) وأقرب ما يحيل إليه الضمير هو «الملك»، بهذا التصنيف «القانوني» نصل إلى ما يلي:

- المظلوم = صوت مات.
- الظالم = الملك
- القاضي = (الكلمات) = اللغة.

على أنه لكي يزداد أمر هذه الاستعارة اتضاحاً ينبغي أن نفسر دلالة قوله «صوت مات». أول ما نلاحظه هو أنه ورد منكّراً، وهذا يبرز موقفاً معيناً من المتكلم اتجاهه (هل في هذا احتقار له؟)، كما نجد أنه حدد مصيره: مات، أي لم يبق له وجود إلا في أذهان

---

(22) المرجع نفسه. ص811.

(23) ستاين أولسون هانگوم. المرجع السابق. ص46.

من تربطهم به علاقة قربى... إنه أصبح ذكرى، أما بالنسبة للمتكلم فإنه لا تخيفه شكواه لأنه مات (لن يعود ثانية)، وربما لهذا السبب لا يحدثنا النص عن نتيجة الدعوى قولاً. لماذا؟ لأنه قدم لنا البرهان العملي على عدمية هذه الشكوى في النص نفسه، ذلك أن القصيدة (كشعر) كطريقة كتابة وصياغة هي الوثيقة العملية لما أسفر عنه التظلم، وهي نفسها برهان على سبب الشكوى. إن هذه الدعوى تقدم لها وجهاً آخر للملك في النص: إنه ظالم. أما موضوعها فيمكن أستخلاصه من التركيز على «الصوت، الكلمات». وهكذا فإن الملك المتحدث عنه في المقطع هو الشاعر عموماً، مما يبرر ازدواج حلمه: قصر وحدائق نار. لأن الملك الحقيقي لا يحلم إلا بتثبيت سلطانه وتوطيد قدميه في قمة هرم السلطة، والتمتع بحياته طولاً وعرضاً، وليس مصارعة الأصوات واغتيال الكلمات... الخ! ولكن النص لم يعبر عن «موقفه» من هذه الشكوى إلا في مقطع لاحق، يقول:

- «يجهل أن يتكلم هذا الكلام»
لماذا؟ - «إنه مثقل باللغات البعيدة».

أما الزوج الاستعاري الأخير الذي يتألف منه المركب السالف فهو قوله:

- يحيا في ملكوت الريح.
- ويملك في أرض الأسرار.

جلي أن هاتين الاستعارتين تتعالقان مع الاستعارات السالفة عن طريق الاشتقاق اللفظي من مادة (م.ل.ك): ملكوت، ويملك. لكن الفهم السليم لهاتين الاستعارتين يقتضي منا الاستعانة ببعض المعاني المدونة عن «الملكوت»، في لسان العرب ج10 (... وملك الله تعالى وملكوته: سلطانه وعظمته. ولفلان ملكوت العراق أي عزه وسلطانه وملكه(...) أبو إسحق في قوله عز وجل: ﴿فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء﴾، أي القدرة على كل شيء، و﴿إليه ترجعون﴾ أي يبعثكم بعد موتكم). وفي المعجم الوسيط ج2 (الملكوت: علم الغيب المختص بالأرواح والنفوس والعجائب.(...) والملكوت: العز والسلطان. وملكوت الله: سلطانه وعظمته). يتفق هذان الشرحان في كون الملكوت سلطاناً وعزة وقدرة، لكن «المعجم الوسيط يضيف شيئاً جديداً»: عالم الغيب المختص... والعجائب. «وفي ضوء هذين الشرحين يمكن أن نعتبر الملكوت في النص «قدرة»، وبناء عليه يصبح لدينا التركيب التالي؛ «يحيا في قدرة الريح». ولكننا نعتقد أن هذا التركيب الاستعاري يفضل أن يفهم في إطار استعارات سابقة وردت فيها الكلمة «الريح»:

- إنه الريح لا ترجع القهقرى.
- له قامة الريح.

وقد رأينا سابقاً أن هاتين الاستعارتين تدلان على قوة وجبروت المتحدث عنه، على الإقدام والتصميم الذي لا رجعة فيه... الخ، فإذا كان، سابقاً، متماهياً مع الريح فإنه الآن يملك زمامها، هي مسخرة له، أو هو يسخرها حسب مشيئته أليست ملكوته؟ وإذا اعتبرنا أن الملكوت عالم، وهذا الملكوت ملكوت ريح «يحيا» فيه المتحدث عنه اتضح لنا أنه عالم لا يستقر، كله حركة متواصلة، عنيفة هوجاء تارة، هادئة منعشة تارة أخرى، إنه عالم يتراوح بين القوة والضعف. هذا في اعتقادنا ما تقصد الاستعارة نقله انسجاماً مع النغمة العامة للقصيدة. وهذا ما تعضده الاستعارة اللاحقة بوجه آخر:

يملك في أرض الأسرار:

«أرض الأسرار» مملكته، طوع بنانه، في يده مفاتيحها، لقد تجلت له أسرارها لذا يستأثر بها مملكة له. إن الإلحاح على الطبيعة «الغامضة» لعوالم القصيدة وامتلائها بالأسرار والعجائب شيء لا يخلو من دلالة. أليس الشاعر «عرافاً» قادراً على الكشف عن الغيب، أليس قادراً على استنطاق المقبل المجهول، وربما بهذه المعرفة يفوق الآخرين، إنه يتوفر على حاسة سادسة قوية تمكنه من التنبؤ بما يمكن أن يحدث قبل حدوثه، وقبل ذلك كله رؤية ما لا يراه الناس جميعاً. وبهذا المعنى، وبناء على الاستعارة السالفة، فإن جميع الوقائع التي تقدمها لنا القصيدة بعد ذلك تغدو ممكنة لأنها «شحنتنا» «ببراهين» شعرية، أي أن هذه الاستعارات تعد، بلغة المناطقة، مقدمات تبرر في ضوئها نتائج لاحقة. ومن هذه النتائج استعارات أخرى مثل:

- «ويتلاقى مع التائهين في جرار العرائس.
- (يتلاقى مع التائهين) في وشوشات المحار.
- «يموت وتجهل كيف يموت الفصول...».
- «بين الصدى والنداء يختبىء».

إن أهم ما تنقله الاستعارات السالفة هو أن «البطل» المتحدث عنه يتمتع بقوى خارقة، وقد عمد النص إلى إلقاء هذه الحقيقة على القارىء منذ بداية القصيدة، وهو لا ينفك ينميها ويوسعها، مستغلاً في ذلك استعداده (القارىء) للاندغام في عالم النص الذي يعرف أنه سيخرج منه سليماً معافى من بطش هذا «الفارس». بتعبير آخر إن النص يعتمد على تعاون القارىء، المستعد للتعاون. أما الرافض للنص فإن النص يرفضه أيضاً! «إن

الجهد الإبداعي للمتكلم له هدف ما. إن المتكلم حين إنتاج صورة مجازية له غاية ما: إنه جاد في إيصال شيء ما إلى المتلقي، أو التأثير فيه بشكل ما عبر التعبير»[24].

من المقطع الذي عنوانه «مهيار» يمكن أن نركز على المركب الاستعاري الآتي:

- مهيار   أجراس   بلا رنين.
- مهيار   أغنية   تزورنا خلسة
- مهيار   ناقوس   من التائهين

فبدءاً نلاحظ أن العنصر الأول من هذه الاستعارات متماثل، والثاني متحاقل باعتبار اشتراكه في الصوت، والموسيقى (الإيقاع) التي يمكن أن يحدثها كل منها. «فالجرس: أداة من نحاس أو نحوه، مجوفة، إذا حركت تذبذب فيها قطعة صغيرة صلبة، فيسمع صوتها. والفعل جرس: الطائر: صوّت، وجرس الكلام: نغم به وتكلم. ويقال أيضاً: أجرس الحادي... والناقوس: مضراب النصارى الذي يضربونه إيذاناً بحلول الصلاة. مع ملاحظة أن الناقوس يستعمل للتنبيه عموماً، مثل ناقوس الدراجة، ومُنبه السيارة... إذن من الزاوية المعجمية نرى أن الاستعارات متعالقة. لكن أية علاقة يمكن أن نجدها بين هذه الاستعارات؟ لكي ندرك هذا لا بد، في اعتقادنا، من النظر إليها في سياقها، أي ما يتقدمها وما يلحقها. أول سطر شعري يطالعنا في المقطع الذي توجد فيه هذه الاستعارات هو: «مهيار وجه خانه عاشقوه»، ومنه يمكن أن نستنبط أن لمهيار عاشقين وأن هؤلاء العاشقين خانوه. لنلاحظ أن العلاقة بينه وبينهم علاقة «عشق» وليس حب فقط. والمقاطع اللاحقة هي:

ضيّع خيط الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وفوّرت وجنتاه من ملل... الخ
في الصخرة المجنونة «الدائرة
تبحث عن سيزيف،
تولد عيناه،
تولد عيناه

(24) المرجع السابق.

في الأعين المطفأة الحائرة
تسأل عن أريان
في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه
تعبت عيناه من الأيام
تعبت عيناه بلا أيام
هل يثقب جدران الأيام
يبحث عن يوم آخر
أهنا أهناك يوم آخر؟

قلنا إن المركب الاستعاري السابق ينبغي أن يحلل في ضوء هذا السياق المحلي حتى لا نقع في تأويل غير مقيد بما يسبقه وما يلحقه. ينفتح المقطع الذي تلا الاستعارات السالفة على نكسة «البطل» بسبب «خيانة» عاشقيه. ولعل بؤرة ذاك السطر التي تقرع الأذن (وتثير الذهن) في فعل الخيانة الذي سيؤثر في تولد الاستعارات اللاحقة له، وفي فهمها وتأويلها. على أنه قبل التحليل تجدر الإشارة إلى أن ذاك المركب الاستعاري يقوم على تحويل الحي إلا لا حي (مهيار، أجراس، أغنية، ناقوس) وعلى تحويل اللاحي إلى حي (... أغنية تزورنا...). أضف إلى ذلك أننا إن استثمرنا المعلومات المستخلصة من تراكم معجم ذي علاقة قوية بالإيقاع أمكن الذهاب إلى أن المقدم إنشاد للهزيمة، أو هو تخفيف من حدتها.

الآن بأي شيء يفيدنا سياق الاستعارات الآنفة الذكر في الفهم؟ أول ما نلاحظه هو أن المقاطع اللاحقة تنقل جواً من الخيانة والسكون والظلم والحيرة والملل... الخ. وهي حالات تعتري «البطل» في سيره الحثيث نحو هدفه المرسوم، وبالتالي هي عوائق لا تلبث أن تُتجاوز، وهذا ما يفصح عنه المقطع السابع المعنون «دعوة للموت»:

يضربنا مهيار
يحرق فينا قشرة الحياة
والصبر والملامح الوديعة،
فاستسلمي للرعب والفجيعة
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة
واستسلمي للنار.

أي أن هذا المقطع يعد بداية الانتقال إلى الفعل لتكسير الجمود السابق ورفع التحدي والتحول إلى المواجهة بدل الاستسلام. وهذا ما يؤكده المقطع الثامن... في ضوء هذه التوضيحات يسهل - نسبياً - فهم الاستعارات التي تعنينا هنا («مهيار أجراس بلا رنين» حتى «مهيار ناقوس من التائهين») فالاستعارة الأولى:

- مهيار أجراس بلا رنين.

مثقلة بالصمت والسكون، وهو ما يمكن اختزاله في الجمود. فالجرس الذي يرن عادة إذا حرك لا حركة فيه لأن هول المأساة التي حلت «بالبطل» (الخيانة) لم تدع مجالاً إلا للانهيار. لكن الوضع لم يبق على هذا النحو، وهذا شيء ترفضه الجدلية التي تتحكم في النص كما رأينا سابقاً. لهذا نشهد تحولاً تجليه الاستعارة الثانية:

- (مهيار) أغنية تزورنا خلسة.

إذ الغناء فيما نعرف لا يكون إلا تعبيراً عن الفرح في معظم الأحوال، لكن التحول المرصود هنا ما زال محتشماً بدليل أن «زيارة الأغنية» تتم خلسة، توقياً للرقابة. لكن التغير يحدث بشكل بطيء مُنْذرٍ بالانفجار، وهذا معنى نستخلصه من الاستعارة الثالثة:

- مهيار ناقوس من التائهين.

وهكذا نحصل على سيرورة تمت في ثلاث مراحل:

الجمود
↓
التأهب
↓
الإنذار بالخطر

هذه المراحل الثلاث تكررت في استعارات مقطع لاحق مباشرة للسالف.

- ضيّع خيطَ الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا(...)
جمّع أشلاءه على مهل
جمّعها للحياة وانتثرا

فبشكل مركز جداً يمكن أن نختزل هذه الاستعارات في ثلاث مراحل أيضاً:

الضياع ← الجمود

↓

(تحول)
التجميع

↓

التحرك

بإلحاق المراحل بعضها ببعض نحصل على التوليف التالي:

الجمود + الضياع

↓

التأهب + التجميع (الاستعداد)

↓

الخطر + التحرك

إن المقاطع التي تكاثفت فيها الاستعارات السابقة تشعر القارىء بغضب بتجمع ويتكدس إيذاناً بقرب الانفجار، إذ لا بد «للبطل» من مخرج من هذا المأزق الذي طال وكبل حرية الحركة لديه. وهذا يناقض كل الطاقات السالفة التي أثبتها له النص: (إنه الريح لا ترجع القهقرى، إنه الماء لا يعود إلى منبعه، يقبل أعزل... لا يرد... الخ). لكن شروط الانفجار لم تكتمل بعد، أي تنقصه الشروط الموضوعية، وهي التي تكفل المقطع اللاحق بإنضاجها:

- في الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف
تولد عيناه.
الخ.

لقد استحضر الشاعر أسطورتين: أسطورة سيزيف، وأسطورة أريان (انظر القسم 2.10 من هذا البحث) وقد شحنتا النص (والقارىء) بحدة الظلم والقهر (أريان) والخيانة والحيرة والسكون (السطور الأخيرة) والعالم الدموي الذي يكشف عنه قوله تولد عيناه/ في سفر يسيل كالنزيف/ من جثة المكان). لا بد إذن للنص من متنفس، و«للبطل» من تفريغ

للغضب المتنامي، وهذا ما حدث في المقطع اللاحق الذي سبقه سؤالان دالان: «هل يثب جدران الأيام؟ أهنا، أهنالك يوم آخر؟»:

- «يضربنا مهيار
يحرق فينا قشرة الحياة.
والصبر والملامح الوديعة.. الخ.

على أن في المقطع السابق استعارة تحتاج إلى وقفة للتأمل نظراً لما فيها من غموض. أعني قول الشاعر:

- «تولد عيناه
في سفر يسيل كالنزيف
من جثة المكان».

سننظر كيف نشأت هذه الاستعارة أولاً، ثم ننتقل إلى تفكيك ما توحي لنا به. نحن نعلم أن السفر انتقال من مكان إلى آخر، لسبب من الأسباب، على متن دابة أو بواسطة وسائل النقل الأخرى. الفعل «يسيل» يستعمل عادة لما هو مائع كالماء وغيره من السوائل، والنزيف الذي سال دمه غزيراً فضعف والنزيف أيضاً خروج الدم غزيراً من الأنف أو الفم أو نحوهما لعلة أو جرح، ويقال بئر نزيف: قليلة الماء، ورجل نزيف: عطش حتى يبست عروقه وجف لسانه. ويقال أيضاً: نزف الدمع أو المال: أفناه. يقال: بكى حتى نزف دمعه. (المعجم الوسيط ج2). والجثة الجسد، والجث: ما أشرف من الأرض كالأكمة الصغيرة. وهكذا نجد أن في الكلمات واستعمالاتها ما يبرر هذه الاستعارة، فبالنسبة «لسيلان السفر» وقعت الاستعارة نظراً لما في السفر من حركة وانتقال من إلى، ولما في السيلان من الحركة وفي النزيف من السيلان أي حركة الدم الخارج من الجسد. المسافر يسير على شكل خط مستقيم تارة ومتعرج أخرى (أي يسلك طريقاً)، كما أن الماء يسيل في وديان وأنهار مستقيمة أو منعرجة، والدم أيضاً قد يسيل على شكل خط مستقيم وقد يتعرج.. الخ.. الدم قطرات والماء قطرات والسفر محطات... الخ. إذن من هذه الزاوية هناك مقومات مشتركة بين السفر والسيل والنزيف، مما برر هذه الاستعارة. بالنسبة للجزء الثاني منها نجد أن الجثة مكان: الجسد مكان الروح، كما أن هناك كلمة لا تختلف عن السابقة تدل على المكان: ما أشرف من الأرض... وجثة الإنسان عمودية عند وقوفه، وأفقية عند انبطاحه أو نومه، وفي الأرض - كمكان - سهل ومرتفع (عمودي)، ومن ثم فإن هذه الاستعارة أيضاً مبررة. يبقى الآن السطر الذي افتتحت به الاستعارة، أي: «تولد عيناه» نستطيع أن نعتبر هذا مجازاً مرسلاً عبر فيه بالجزء والمقصود الكل

(العينان ـ الإنسان)، أو أن نعتبره تعبيراً كنائياً عن انفتاح عينيه على كـذا منذ ولادته. وفي الحالتين معاً لا يختلف الأمر كثيراً.

بيد أنه ينبغي التنبيه إلى أن مفاجأة هذا التركيب البلاغي للقارىء لها ما يبررها. هناك أولاً مجاز أو كناية فاستعارة فتشبيه فاستعارة، أي:

- تولد عيناه ـــــ مجاز
- سفر يسيل ـــــ استعارة
- سفر يسيل كالنزيف ـــــ تشبيه.
- جثة المكان ـــــ استعارة

ومما زاد من تعقيد هذا التركيب الاستعاري تشبيه استعارة باستعارة أخرى، وهذا يتطلب من القارىء مضاعفة الجهد من أجل التمكن من الفهم. ويَعُدُ ما هي دلالة هي الاستعارة؟ نعتقد أن التركيب الاستعاري السالف يخبر القارىء عن «رحلة دموية» من جهة، وعن «مكان مجدب» من جهة أخرى (بفعل النزيف). غير أننا في التخريج الأول لم نبرح بعد مكاننا إذ استبدلنا استعارة بأخرى. وسعياً وراء تجلية هذا الأمر نقول: نعلم أن السفر في معناه الحرفي يعني الانتقال من مكان إلى آخر بمحض إرادة الفاعل (ليس هجرة ولا إجلاء)، ولما كان كذلك فإن هناك رغبة في تغيير ما، استنشاق هواء جديد، تغيير محيط بمحيط، نسج علاقات إنسانية جديدة، وعلى العموم تجديد النفس وإراحة الجسد، لكن هذه الرغبة غير ممكنة التحقق ـ حسب ما نفهمه من النص، وارتباطاً بالسياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة ـ الشيء الذي يجعل كل محاولة تغيير تكتسي طبيعة دموية، أو «تنتهي» نهاية دموية! ولعل هذه الدلالة معضدة للسياق كما يعضدها السياق الذي رأيناه أعلاه، وعلى هذا النحو ندرك أن الاستعارة منسجمة مع سياقها المباشر وكذا مع سياق القصيدة برمتها.

ننتقل الآن مع النص، بعد هذه اللحظات (الحرجة) «الساكنة» إلى أفق جديد يتنفس فيه النص الصعداء مما لحقه من كثافة جو قاتم في المقاطع السابقة، وينتقل فيه «البطل» إلى ثورة هائجة لا تبقي ولا تذر. يتشكل هذا المقطع من زوج استعاري هو:

- يحرق فينا قشرة الحياة والصبر والملامح الوديعة.
- (فاستسلمي للرعب والفجيعة) يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة.

أول ما يمكن تسجيله بالنسبة لهاتين الاستعارتين أن هناك تحويلاً للمجرد إلى محسوس (قشرة الحياة، يحرق فينا الصبر)؛ ففي التعبير الأول جعل الحياة، وهي أمر معنوي، محسوسة بجعلها ذات قشرة (ليمونة، تفاحة، إجاصة)، مع ملاحظة أن هذا التعبير له مواز موضوعي بالاصطلاح البيولوجي: قشرة الأرض، باطن الأرض، طبقات الأرض... إلخ، الشيء نفسه ما فعله بالصبر وهو أمر معنوي جعله محسوساً (يحرق الصبر)، لكنه في العنصر الأخير غير ظاهر بشكل قوي كما في السابقة دون أن يعني هذا أنه اختفى (الملامح الوديعة ← الوداعة) وكما نعلم فإن هذا التعبير تجسيد لإحساس غامض أضافة إلى أن «الوديعة» وصف للملامح... ما الذي يمكن أن نستنبطه من هذه الاستعارة؟ مبدئياً كل ماله قشرة له لب، فهل معنى هذا أنه يبحث عن نواة الحياة، فيهم، إذ يحرق فيهم قشرتها؟ وما هو لب الحياة؟ سنترك هذا السؤال معلقاً حتى ننظر في بقية الحدود المعطوفة عليه. الصبر، الجلد التحمل دون شكوى، الصبر قمع الاحتجاج، وتوطين النفس على التحمل في صمت، الصبر الرضى والقناعة بما يحدث، أي الرضوخ لمشيئة الغير دون مناقشتها شراً كانت أم خيراً. لكن الصبر قد يعني في مقامات أخرى الصلابة، وعدم التشكي من الضرر، وترك الأمور للزمن فهو كفيل بها... وفي كلتا الحالتين هناك قمع لرغبة الاحتجاج. الملامح: ما بدا من محاسن الوجه أو مساويه. لكن الأهم من ذلك أن الملامح مرتبطة بوجه الإنسان، والوجه صفحة «محايدة» تتغير (تتأثر) بالإحساسات والمشاعر المختلفة غبطة وفرحاً، حباً وكرهاً... إلخ. والملامح في الاستعارة موصوفة بأنها وديعة. وحسب معرفتنا يوصف الإنسان بالوداعة حين يكون مسالماً غير شرير، الوديع ليس قاسياً، لا يحقد ولا يكره... إلخ «الوديع من الخيل المستريح الصائر إلى الدعة والسكون. والوديع المقبرة». ودع (يدع ودعاً): صار إلى الدعة والسكون. وسكن واستقر فهو وديع»[25]. وسواء فهمنا الملامح الوديعة بأنها المسالمة، أم الساكنة فإن الأمر لا يختلف. وبناء على ما تقدم يمكن أن نصوغ الاستعارة السالفة على النحو الآتي:

- يحرق فينا قشرة الحياة ← البحث عن لب الحياة، عن قلبها النابض!
- يحرق فينا الصبر ← يدعونا إلى التحدي!
- يحرق فينا الملامح الوديعة ← يدعونا إلى القسوة واللااستقرار.

إن في هذه الاستعارة محاولة «تهييج»، أو دعوة إلى تحويل وضعية ساكنة مستقرة مألوفة إلى نقيضها. وهذا أمر كنا أشرنا إليه سابقاً حين ذهبنا إلى أن جو القتامة والثبات... إلخ يهيمن في المقاطع السابقة لهذا فإن هذا الأخير يعلن التحول (التحريض). أمام هذه الرغبة العارمة والقوة «الخارقة» لم يبق إلا الرضوخ:

- «فاستسلمي للرعب والفجيعة يا أرضنا...».

---

(25) المعجم الوسيط، ج2.

هذا ما يتفجر به السطر السابق كاستعارة، ومن ثم يمكن اعتباره مقدمة تلته نتيجة مباشرة بعد مقاطع سابقة متعددة تنمي الشعور بالمناخ الثقيل للخيانة والظلم والقهر... الخ. وهكذا نجد أن هذه الاستعارة بدورها تنمي بطريقة أخرى الثنائية التي نظمت الاستعارات التي رأيناها حتى الآن، ونعني بها:

الحياة/ الهلاك، السكون/ الحركة.

أي أن هناك طبيعة جدلية (دينامية) تحكم النص. هناك غالباً حالة سالبة تتلوها الموجبة أو في حكم الموجب، أو حالة موجبة تتلوها سالبة أو ما هو في حكمها، وهكذا ينمو النص بالتضاد بين هاتين الحالتين. وقد رأينا كيف أن المقاطع السابقة لهذا تشيع روح الهزيمة «والخيانة...» الخ، لكن هذه الروح لم تدم، إذ سرعان ما قلب النص هذه الوضعية الرتيبة الساكنة إلى «نار» تأتي عليها.

أما الاستعارة الثانية في هذا المقطع فهي، كما أشرنا سابقاً، نتيجة ترتبت عن السابقة.

- (فاستسلمي للرعب والفجيعة) يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة. لم تشذ هذه الاستعارة عن مثيلتها السابقة، إذ فيها هي أيضاً تحويل للاحي إلى إنسان (الأرض ← زوجة)، فهما من هذه الزاوية متعالقتان. لكن ما الذي جوز عملية التحويل هذه: الأرض ← زوجة؟ لنكتشف ذلك سنلجأ إلى مقومات كل منهما لنرى هل هناك ما يشرك بينهما أم لا.

الأرض	زوجة
□ مؤنث	□ أنثى (مؤنث)
□ قابلة للحرث	□ قابلة للحرث ﴿نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم..﴾
□ الخصوبة	□ الخصوبة
□ تبذر	□ تبذر
□ تشيخ	□ تشيخ
	□ ممتعة إذا تزينت...
□ مسرة للناظرين إذا اخضرت وازينت.	
الخ	الخ

وفي معجم الرموز أن الأرض «تقابل رمزياً السماء كمبدأ منفعل بمبدأ الفاعل، المظهر النسائي للمظهر الرجولي... الخ»[26]، إنها «ترمز إلى وظيفة الأمومة... تمنح الحياة وتأخذها. صاح يعقوب منبطحاً بتذلل على التراب: «عارياً، خرجت من رحم الأم، عارياً سأعود إليه» مقارناً الأرض بحضن الأم»[27] كما أن الأرض حين تماثل بالأم «ترمز إلى الخصوبة والتوليد، إنها تلد كل الكائنات، وتطعمها، ثم تتوصل منها من جديد بالرُّشَيْم المخصب(...) إلى هذا المعنى يمكن أن نضيف قوله تعالى: ﴿الذي جعل لكم الأرض مهاداً، وسلك لكم فيها سبلاً وأنزل من السماء ماء فأخرجنا به أزواجاً من نبات شتى. كلوا وارعوا أنعامكم إن في ذلك لآيات لأولي النهى. منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى﴾[28].

تلك إذن كانت المبررات التي جوّزت الجمع بين الحدين أرض وزوجة. يبقى الآن أن نتأمل في كون الأرض «زوجة الإله والطغاة». الحقيقة أن هذا التركيب يجعلنا أمام عنصرين غير متكافئين: زوجة بما تحمله من دلالات الخضوع والطاعة والقهر، والجبروت والطغيانُ والظلمُ التي ترتبط «بالإله والطغاة» كما يعبر النص. هاهنا أيضاً تكرير في صورة أخرى لما سبق أن رصدناه سابقاً - في «يحرق فينا قشرة الحياة...» - من وهن واستسلام ورضى واستقرار... الخ، وقد أتى «البطل» الفارس لتحريرها «من معاناتها (الأرض + الأم = الوطن؟)، ومن الظلم الذي لحقها. وسنرى أن الاستعارات والمقاطع اللاحقة مباشرة تحتفل بهذا المعنى. وبناء عليه فإن «الاستسلام للرعب والفجيعة» سيفهم في هذا السياق - حسب فهمنا - بمعنى معاكس لما يعنيه حرفياً!.

إننا نرى أن الاستعارتين اللتين تشكلان هذا المقطع - على هدي من قراءتنا - متعالقتان تعالق المقدمة والنتيجة في مفهوم المناطقة، إذ هناك فعل مبار في الاستعارة الأولى فجاءت الثانية مرتبطة به مناصرة له.

إن السؤال الذي نطرحه الآن هو: كيف تتعالق الاستعارات المشكلة لبعض المقاطع اللاحقة مع التي سبقت، خاصة تلك التي رأينا بأنها تثقل النص بجو حزين مأسوي غير محتمل؟ لقد انتهينا إلى أن الاستعارتين الأخيرتين - «يحرقُ فينا قشرة الحياة» حتى «فاستسلمي للرعب والفجيعة...» - تشهدان على تحول وقع من حالة سالبة إلى حالة

(26) ج. شوفالييه. مرجع مذكور. ص940.
(27) المرجع نفسه. ص 941.
(28) سورة طه. الآيات: 53، 54 و55.

موجبة، فهل سيستمر النص في هذا الجو «المنعش»؟ هذا ما سيجيبنا عنه تحليل الاستعارات التالية:

- يتلاقى مع التائهين — في جرار العرائس
في وشوشات المحار

- يعلن بعث — أعراسنا والمرافىء والمنشدين
يعلن بعث — البحار

ترتبط هذا الاستعارة بسالفاتها بواسطة استمرار نفس الذات المتحدث عنها سابقاً والتي حملت عليها أفعال وأوصاف، باعتبار أن الفعلين المصدرة بهما الاستعارتان مسندان إلى ضمير غائب كما كان شأن جميع الأفعال التي مررنا بها حتى الآن. إضافة إلى هذا تفوح من الاستعارتين معاً رائحة الغبطة والانشراح التي يولدها تراكم كلمات مثل: الجرار، العرائس، الوشوشة، المحار، الأعراس... الخ. غير أن في الاستعارة الأولى لبساً ناشئاً عن إمكانية القراءة المزدوجة:

- يتلاقى هو مع التائهين، أين يتلاقى معهم؟ في جرار العرائس، في وشوشات المحار.
- يتلاقى مع التائهين، أين هم تائهون؟ في جرار العرائس، في وشوشات المحار.

لكنا إن حكّمنا سياق النص سنجد أن القراءة الأولى أسلم، وذلك استناداً إلى وجود دلالات قريبة من هذه وصوراً خارقة تنم عن قدرات هائلة في تحويل الأشياء وإخضاعها لمشيئة «الفارس»، من ذلك مثلاً:

- يصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه.
- يحوّل الغد إلى طريدة...
- بين الصدى والنداء يختبىء
- تحت صقيع الحروف يختبىء
- في لهفة التائهين يختبىء
- بين الأصداف...

وتأسيساً على هذا السياق الذي ينمو فيه النص تترجح القراءة الأولى. وإن كان هذا لا يمنع من وجود التائهين في جرار العرائس وفي وشوشات المحار، بما أن لقاءه معهم يتم هناك! بقي الآن أن ننظر في الطبيعة الاستعارية لهذا التركيب، وفي كيفية تعالقه بالأساس.

في الاستعارة الأولى ثلاثة أطراف: هو - التائهون - المكان. إذا كنا نعرف من هو «هو» فإننا لا نعرف من هم هؤلاء التائهون، كما أننا نستغرب لقاء يتم في جرار العرائس وفي وشوشات المحار! هذا هو الأمر الذي سنهتم به.

التائه (يقال تاه يتيه أي ضل وذهب متحيراً فهو تائه) وتاه بصره: (نظر إلى الشيء في دوام) كما أن الفعل تاه يعني أيضاً تكبّر وتعجرف، لكن هذا المعنى الأخير غير وارد بالنسبة لنا حالياً. يبقى هناك معنيان: ضل، وتأمّل، فإن اعتبرنا التائهين ضالين نتج عن ذلك معنى، وإن قرأناه بمعنى: المتأملين نتجت عنه دلالة أخرى. بالمعنى الأول نفترض أن اللقاء مع التائهين يكون غرضه هدايتهم، أي إرجاعهم إلى سبيل فقدوها سابقاً، أو أنه إرجاع الطمأنينة إليهم بعد أن رفع «الفارس» الظلم والقهر السابق، كما رأينا أعلاه. وبالمعنى الثاني يكون المتأملون (لنلاحظ أن الكلمة لها إيحاءات صوفية) من المريدين «للفارس» الذين فرّقته وإياهم ظروف معينة. فاللقاء إذ ذاك يتم للاحتفال بانتصار «الشيخ» ونجاحه في امتحان عسير، بعد أن رفع الظلم والطغيان عن الأرض. وإذا كان الأمر كذلك فإن غرابة مكان اللقاء تزول لا محالة، نظراً لأن الصوفي يمكن أن يحل حتى في الله وأن يحل فيه الله «سئل الحلاج: من في الجبة؟ فأجاب «الله»!

إننا نميل إلى هذه القراءة الأخيرة خاصة وأن تعبير «جرار العرائس» يستدعي إلى ذهننا طقساً وعادة من عادات المجتمعات البشرية «الأعراس»، وهو طقس يهدف إلى القران، أي احتكاك ذاتين جسداً وروحاً، إنه شكل من أشكال الحلول في الآخر والذوبان فيه! يتجلى هذا على الخصوص في العلاقة الغرامية ببعديها الجسدي والروحي، ذلك أن المتعة الجسدية تنعش الروحية... كما أن الصوفي إذ يجهد جسده فإنما لإمتاع روحه. ألا نجد ما يعزز هذا المنحى في «وشوشات المحار»؟ المحار لا يتكلم، ولا يوشوش، بمعنى أن هذا الفعل مرتبط أساساً بالإنسان المتكلم. وشوش معناه تكلم الرجل كلاماً خفيفاً أو كلاماً مختلطاً لا يكاد يفهم. هل هي حفلة قرئت فيها أذكار بصوت خفيض أقرب إلى الهمهمة؟ أي حفل يتم فيه تواصل مزدوج بين التائهين فيما بينهم، وبينهم وبين ذات معشوقة حد الفناء فيها. إننا نجد ما يعضد هذا المنحى في تكرير «الأعراس» في الاستعارة الثانية، وفيها وردت أيضاً كلمة «المنشدين» وليس المغنين أو المطربين!

- يعلن بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين.
يعلن بعث البحار.

الاستعارة السابقة افتتحت باللقاء، وهذه مفتتحة بالإعلان عن شيء ما. ولأننا تحدثنا عن الأعراس والمنشدين في الاستعارة السالفة ورأينا أنهما متطالبتان من هذه الجهة فإن ما يستحق وقفة قصيرة هو «البعث» و«بعث البحار». يحتمل الفعل بعث معنيين:

الرسل، قال تعالى: ﴿وما منع الناس أن يؤمنوا إذ جاءهم الهدى إلا أن قالوا أبعث الله بشراً رسولاً﴾[1]. وقال أيضاً: ﴿وما وجدنا لأكثرهم من عهد وإن وجدنا أكثرهم لفاسقين. ثم بعثنا من بعدهم موسى بآياتنا إلى فرعون وملئه فظلموا بها فانظر كيف كان عاقبة المفسدين﴾[2]. والمعنى الثاني لبعث هو: أحياه بعد الموت. قال تعالى: ﴿يوم يبعثهم الله جميعاً فينبئهم بما عملوا أحصاه الله ونسوه، والله على كل شيء شهيد﴾[3]. كما قال عز وجل في السورة نفسها الآية 18: ﴿يوم يبعثهم الله جميعاً فيحلفون له كما يحلفون لكم ويحسبون أنهم على شيء، ألا إنهم هم الكاذبون﴾. ليس يخفى أن المعنى الثاني هو المقصود هنا في النص، وهذا أمر هام جداً لأن المتحدث عنه - بهذا المعنى - يفترض لنفسه فعلاً مخصوصاً به الله تعالى - لنلاحظ أن القدرة (والقوة) الخارقة التي صادفناها في مطلع القصيدة تعود مرة أخرى هنا لكن بشكل أقوى - ألا تقطر الكرامة - إحدى الكرامات - من هذه الاستعارة كلها؟ بيد أن الكرامة/ المعجزة في هذه الاستعارة، في اعتقادنا، تختلف قوة وضعفاً، فبعث الأعراس والمرافىء أضعف من بعث «المنشدين» (الإنسان) و«البحار». ولكي نكون أوفياء للتعالق الذي يعتبر موجهنا في هذا العمل سنلجأ إلى رسم بسيط به نبرز هذا التعالق:

سابقاً:

- موت الجذور ← الموت
- موت الأعراس ← حزن (ركود)
- موت المرافى ← الجمود
- موت المنشدين ← الموت
- موت البحار ← الموت

حالياً:

- يعلن بعث الجذور ← الحياة
- بعث الأعراس ← الفرح - الطقس (الاحتفال)
- بعث المرافىء ← الحركة
- بعث المنشدين ← الحياة
- بعث البحار ← الحياة

---

(1) سورة الإسراء، الآية 94.
(2) سورة الأعراف، الآيتان: 102 و103.
(3) سورة المجادلة، الآية 6.

كلما يجعلنا هذا الرسم ندرك التحول الذي أحدثه عودة «الشيخ» «الفارس» بعد طول غياب استغرق أربعة مقاطع في النص (الثالث حتى السادس). أي أن هناك ثنائية نصل إليها بقياس الغائب (الماضي) على الشاهد (الحاضر) - بافتراض الموت قبل البعث - هي: الجمود/ الحركة، الموت/ الحياة. . . الخ. بمعنى أن هناك تحولاً من السالب إلى الموجب مما يعني أن هذا المقطع ينمي بدوره التغير والتحول الذي أشرنا إلى أن الاستعارتين: «يحرق فينا قشرة الحياة» حتى «فاستسلمي للرعب والفجيعة. . .» أعلنتا بدايته.

لماذا اعتبرنا أن هناك تحولاً في اتجاه الإيجاب؟ لأن جميع العناصر المبعوثة تشهد على ذلك. فإذا انطلقنا من معرفتنا للعالم نجد أن «موت الأعراس» يدل - من ضمن ما يمكن أن يدل عليه - على كثافة وعمق الحزن بل الأحزان لسبب ما، كما يدل على تهديد الجنس بالانقراض أي بداية قتل الحياة. ومن «موت المرافىء» ركوداً وبطالة وانقطاع الصلة مع الغير. . . الخ.

نعتقد بعد هذا التحليل المركز أن هذا المركب الاستعاري متعالق أشد ما يكون التعالق، كما أنه شديد الارتباط بالاستعارات السابقة، وهو فضلاً عن ذلك، منسجم مع السياق المحلي (الاستعارات التي تقدمته) ومع السياق العام للنص (العالم الأسطوري، الديني، الشعري الذي يبنيه).

إذا انتقلنا إلى المقطع اللاحق مباشرة «قناع الأغنيات» وجدنا أنه يقوم هو أيضاً على الثنائية السالفة: الموت/ الحياة، بمعنى أنه يحافظ على التضاد ويطوره، إلا أن هذه الطبيعة الجدلية هذه المرة تلحق الفارس» (البطل). وهكذا نلاحظ أن النص لم يسر في اتجاه السالب فحسب بل كلما ابتدأ بالسالب انتهى بالموجب، أو العكس (يتم هذا إما في مقطع واحد أو في مقاطع عدة) وهكذا دواليك. يمكن تجلية هذا في المقطع الذي نحن بصدده يقول عنه:

- يموت وتجهل كيف يموت الفصول.

لكن

- وحده البذرة الأمينة.
- وحده ساكن في قرار الحياة.

بحيث لا نعثر في أي مقطع من القصيدة على الموت أو الجمود أو الثبات وحده بل كلما ذكر هذا ذكر معه ضده في المقطع إياه أو في مقطع لاحق. نعتقد أن بناء النص على

هذا النحو أكسبه دينامية فعالة بها تأسس انسجامه وتعالقه المتين. لنؤكد ما نقول ننتقل إلى المقطع الذي يلي هذا مباشرة:

- 1 -

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقي يديه
قوساً يمر القبر
من تحتها، وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر -
وليحترق مهيار

هو ⟵⟶ الإنسان
↓
الرفض - الإبعاد - التعذيب = الكفر، (الصلب).

- 2 -

أكثر من زيتونة ونهر
ونسمة تروح أو تجيء
أكثر من جزيرة وغابة
أكثر من سحابة
تركض في طريقه البطيء
تقرأ في سريرها كتابه

↓
هو ⟵⟶ عناصر الطبيعة
القبول ـــ الاحتضان - الإيمان. (الحماية)

إذا كانت علاقة الإنسان به (مدينة الأنصار = (مجاز عقلي) = الأنصار) علاقة رفض وتعذيب وإحراق فإن الطبيعة على خلاف الإنسان ترحب به وتحتضنه و«تقرأ كتابه» سراً. لابأس مع ذلك من التذكير بأن هذين المقطعين يبنيان عالماً دينياً، هناك الرسول (محمد ص)، نشتق هذا من «مدينة الأنصار» و«لاقيه بالحجار» وإن كانت الإشارة الأخيرة مرتبطة بمكة. ثم المسيح عليه السلام من خلال الإشارة «لاقيه بالشوك» و«علقي يديه قوساً . . .»، وهناك تقاطع في الجزء الثاني منه بين الرسول وبين الله، لكن المرجّح هو الرسول بوجود «قراءة الكتاب»، هكذا نرى أن علاقة التضاد هي التي تحكم العلاقة بين جزئي هذا المقطع الرفض/ القبول، الإبعاد/ الاحتضان، الكفر/ الإيمان، بعد هذا الرفض القاطع هل سيرضخ صاحبنا؟ إن الجواب يقدمه المقطع اللاحق لهذا.

انتهى المقطع السابق بكلمة «كتابه» وافتتح اللاحق بعنوان يؤسس توقعات حول ما سيكونه مداره. العنوان هو «العهد الجديد»، ولهذا العنوان دلالته في هذه اللحظة في النص. وفي اعتقادنا أن ما حمل على «البطل» في هذا المقطع يعتبر تبريراً لموقف الرفض السابق، أو على الأصح إبراز لسبب ذلك الموقف.

- يجهل أن يتكلم هذا الكلام.
- إنه مثقل باللغات البعيدة.
- إنه فارس الكلمات الغريبة.

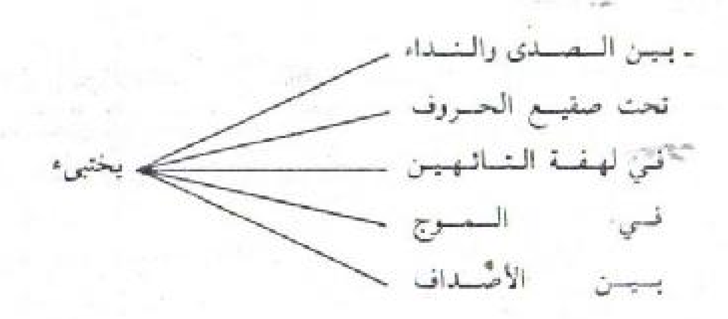
لا يفوتنا أن نشير إلى أن هذا المقطع هو منتصف «دورة» النص (يتكون النص من اثنين وعشرين مقطعاً وهذا المقطع هو الحادي عشر) مما يدعونا إلى اعتباره بؤرة مركزية، خاصة وأننا نصادف فيه لأول مرة تكريراً حرفياً لعنوان القصيدة، ما خلا أنه هنا مؤكد «إنه فارس الكلمات الغريبة»، وهناك غير مؤكد. ما معنى هذا؟ هل هي مجرد مصادفة؟ لسنا نظن ذلك. إن تكرير العنوان مؤكداً يهدف إلى تذكير القارىء بأن المتحدث عنه في النص هو «فارس الكلمات الغريبة» وليس شخصاً آخر. بمعنى أن النص يرجع القارىء إلى «صوابه» كابحاً جماح استخلاصاته وتأويلاته معيداً توجيهها بعد أن سبح به في عوالم أسطورية صوفية دينية! ومن زاوية أخرى يأتي تكرير العنوان (مؤكداً) لأن القارىء سيبدأ رحلة ثانية في النص، إذ ربما نسي (أو أغفل) الذات التي حملت عليها النعوت والأوصاف والأفعال السابقة لطول عهده بها فجاء التكرير لتذكيره بما يكون قد نسيه. أضف إلى هذا أن ورود العنوان مكرراً مؤكداً في هذا المحل بالذات يعني ما يعنيه، إذ لو كان الأمر مجرد مصادفة لورد في أي مقطع آخر، ولكن ظهوره هنا بالذات يبرره:

- عنوان المقطع «العهد الجديد».
- تراكم معجم ذي صلة وثيقة باللغة: يتكلم؛ صوت، اللغات، الحروف، لغة، الكلمات.

ونظراً للاعتبارات السالفة فإن ورود العنوان مكرراً مؤكداً هنا لا يخلو من مغزى.

يترتب عن السابق قوله وجوب طرح سؤال أساسي: هل سيؤثر المعطى الجديد في الاستعارات اللاحقة له؟ نقصد: الآن أصبح له كتاب فكيف سيتصرف؟ هل سيتغير؟ أي هل سيتكيف مع هذه الحقيقة الجديدة؟ هذا ما سنراه في تحليل الاستعارات المبثوثة في المقاطع الأحد عشر الباقية.

أول مركب استعاري يطالعنا هو:



بدءاً يمكن أن نسجل بصدد الاستعارات أنها مرتبطة بفعل واحد (يختبىء) تكرر أربع مرات، وأنها تراكم وحدة المكان (بين، تحت، في، في، بين) ثم إنها تميل إلى تشكيل أزواج استعارية باعتبار المقومات المشتركة بين عناصرها، أو بعلاقة الاحتواء، فمثال الأول:

+ بين الصدى والنداء ← صوت
- تحت صقيع الحروف ← حروف
} لغة

والثاني:

+ في الموج
- بين الأصداف
} علاقة احتواء (الموج (= البحر ← الأصداف)

ويمكن أن نظر إلى هذين الزوجين من زاوية السطح والعمق:

السطح: - في الموج (سطح البحر).
- بين الصدى والنداء (ذبذبات صوتية ورجع لها إثر اصطدامها بجسم صلب).

العمق: - تحت صقيع الحروف (تحت)
- بين الأصداف (توجد في أعماق البحار).
- في لهفة التائهين. (في اللهفة).

بإمكاننا أيضاً أن ننظر إلى هذه الاستعارات من زاوية تشابهها واختلافها بالنظر إلى الفعل «يختبىء»، ذلك أن هناك ثلاث استعارات تابعة، أي ليست استعارات إلا بالنظر إلى توليفها مع «يختبىء» وهي:

- (بين) الصدى والنداء

- لهفة التائهين
- في الموج.

فهي من هذا الوجه متشابهة، بل لا تثير لدينا هذه التعابير أي استغراب، بينما التعبير الوحيد الذي يعد استعارة باستقلال عن الفعل «يختبىء» هو:

- تحت صقيع الحروف.

بعد الإشارة المركزة إلى بعض القواسم المشتركة بين الاستعارات السابقة، وإلى وجوه اختلافها ننتقل إلى التحليل. النداء لا يتم إلا بصوت عال (في معناه الحرفي المناداة على... لكنه دعوة موجهة إلى شخص ما للقدوم نحوك، رغبة في محاورته... الخ) إذا ارتطم (صادفه) حاجز ما صلب يرجع الصوت إلى مصدره (منطلقه)، مع ملاحظة أن الصوت يكون قوياً أولاً ثم ينتهي ضعيفاً وحين يرتطم بالحاجز يحصل العكس، أي حين ارتداده ينطلق قوياً وبقدر ما يقترب من منطلقه الأول يخفت إلى أن يموت. وهو أمر يمكن تجسيده كالتالي:

صوت (نداء)
بداية ← | نهاية ضعيف
قوي
ضعيف → | قوي

وبين هذين الوضعين يختبىء المتحدث عنه. لقد لجأنا إلى التجسيد رسماً لكي ندرك الثغرة التي تنبني عليها الاستعارة، ذلك أن ما بين النداء والصدى لا يوجد إلا الفراغ، والفعل الذي حمل على المتحدث عنه يقتضي مكاناً يشغل حيزاً، ولا يمكن أن يختبىء في الفراغ! أي كائن يمكن أن يختبىء في الفراغ، أو على الأقل يشغل الفراغ؟ يمكن أن نقول هو الطير، وهذا يتطلب أن تكون للمتحدث عنه أجنحة تمكنه من الطيران، إن الدلالة التي تبلغها - حسب فهمنا - هذه الاستعارة هي «القدرة على السباحة في الفراغ» لكن الطائر نراه، والمتحدث عنه لا نراه لأننا لا نرى النداء ولا الصدى وإنما نسمعهما، وهذه هي الآلة التي شغلت لتوليد هذه الاستعارة أي محو المساحة بين حاستين: السمع والبصر. إن الدلالة التي تنقلها هذه الاستعارة - حسب فهمنا - هي «القدرة على السباحة في الفراغ»:

- بين الصدى والنداء يختبىء ← «يسبح في الفراغ».

عندما نصل إلى هذا المستوى نكتشف أن هذا الشخص كائن غير عادي، خارق

للمألوف، ذلك أن هذه القدرة تقربه من الملائكة، بل يفوقها لأنه قادر على التحول إلى كائنات مختلفة (السمكة = في الموج، بين الأصداف)، أليس الشيطان ملكاً (لكن مغضوباً عليه؟) فإذا استشرنا معرفتنا الخلفية تخبرنا أن المعتقدات والخرافات خصت الشيطان بهذه القدرة، أي على التمثل حيواناً، إنساناً، حشرة. . . الخ. لئن اعتبرنا، كذلك فينبغي أن نفرغ الشيطان من دلالاته الشريرة محتفظين فقط بالقدرة السابقة الذكر، وإن كانت المسافة بين الشيطان والشاعر في الثقافة العربية القديمة ضيقة جداً! لماذا جعل الجاهليون لكل شاعر شيطاناً؟ لأن الشاعر قادر على التصرف في اللغة والإتيان بصور عجيبة تمتع السامعين وتستأثر بألبابهم وتستفز مشاعرهم وتستثيرها بواسطة اللغة لا غير. الاختباء في الفراغ معجزة أو على الأقل كرامة لا ينالها إلا من بلغ درجة راقية في العرفان.

من حيث تعالق هذه الاستعارة مع ما قبلها يمكن أن نستحضر سطراً شعرياً بعيداً ورد في بدايات القصيدة قوله:

- يملأ الحياة ولا يراه أحد.
- يملك في أرض الأسرار.

أما كيفية تعلقها بالاستعارات القريبة، فلا يحتاج الى كبير عناء، لأننا رأينا سابقاً أن المناخ الصوفي، وخاصة كراماته، يهيمن على استعارات سابقة. الآن ماذا عن الاستعارة الثانية من هذا المركب؟

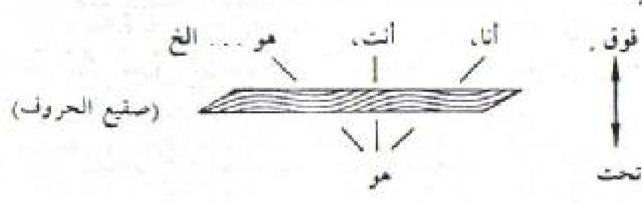
- «تحت صقيع الحروف يختبىء».

في اعتقادنا أن مركز الثقل في هذه الاستعارة يقع في وسط التعبير: «صقيع الحروف»، إذا نظرنا إلى المعجم تواجهنا المعاني التالية وهي مرتبطة بمادة (ص، ق، ع): الصقيع: الجليد، وهو ندى يسقط من السماء فيجمد على الأرض. والمصقع: البليغ يتفنن في مذاهب القول. وقالوا: خطيب مصقع. أما الفعل صقع صقعاً، فمن متغيراته: صقع الديك ونحوه صقيعاً وصقاعاً: صوت»[32].

تتقاطع في هذه المادة المعجمية ثلاثة عناصر - فيما يهمنا هنا - هي: الماء، التفنن في القول، والصوت. الماء يجعل الاستعارة تتعالق معجمياً مع لاحقاتها (في الموج، بين الأصداف. . .) والصوت مع سابقتها (بين الصدى والنداء) والقول (البليغ = الإبداع

(32) المعجم الوسيط. ج1.

لغوي) مع سياق القصيدة، ومع استعارات سابقة. غير أننا لما نلمس المقصود «بصقيع الحروف». نعتقد أن مدخل الفهم هو الاستعانة بتجربتنا ومعرفتنا للعالم؛ فالصقيع له سمتان: الجمود الناتج عن شدة البرودة، والشفافية. نعني أن الإنسان لا يتحمل البرودة الشديدة للجليد، ولا يلمسه لهذا السبب، ومن ثم فعلاقته به منافرية، ولكنه في ذات الوقت معجب بشفافيته (أي يجتمع فيه أمران متضادان: الألم/ المتعة). قلنا الجليد شفاف، أي يمكن أن يخترقه البصر ليرى ما تحته، والذي تحته، في النص، شخص ما، حي قابل لأن يرى، ولكنه غير ملموس لأن شدة برودة الصقيع تحول دون ذلك. ولما كان «الصقيع» صقيع حروف، والحروف تجسيد لأصوات فإن المرجح هو أن يكون الأمر متعلقاً باللغة - بلغة خاصة - ما دام بإمكاننا الانتقال من الحروف إلى اللغة. وبناء عليه نحصل على ما يلي:

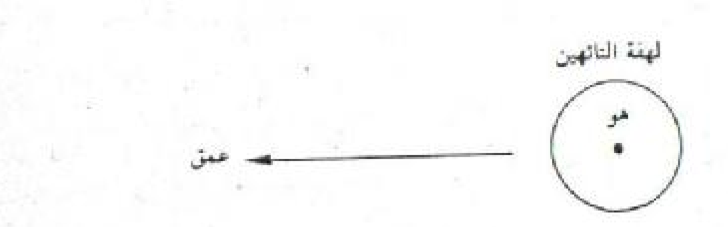


تأسيساً على هذا نعتقد أن الأمر هنا يتعلق بشخص مصقع نحن معجبون - ليس بالضرورة بلغته (المتعة. . .) ولكنها مؤذية (بيننا وبينها حاجز الجليد) لأنها تتطلب منا جهداً ما، وتحمل أذى صقيعها إن أردنا الإمساك بها/ به في نهاية المطاف. مرة أخرى نجد أنفسنا أمام ثنائية أخرى (اللذة/ الألم) تنتظم مع الثنائيات السابقة في سلك واحد. إنه قريب منا وبعيد في آن، وهو إذ يحافظ على تلك المسافة (الحاجز التجليدي) يضمن لنفسه الفرادة دون أن يمنعنا من التمتع والتلذذ بهذه الفرادة «ولكي يكون الشعر شعراً يجب أن «يخترع» لغته، وذلك باستعمال نفس طرق اشتغال اللغة المشتركة، يجب على الشاعر - منطلقاً من لغة تعد ملكاً للجميع - في لحظة أولى أن يجعلها ملكه الخاص، لكن من أجل أن تعود، من خلال هذه الملكية، ملك الجميع، وعلى هذا النحو تبدو مختلفة وأكثر غنى، مرغمة القارىء على أن يسلك المسير نفسه الذي سلكه الشاعر»[33].

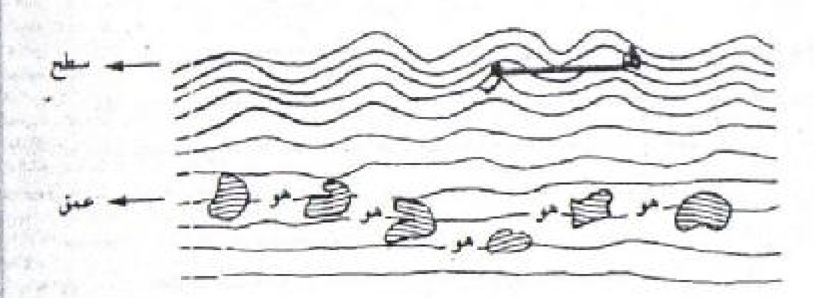
إن المسافة التي تفصلنا عن «السابح في الفراغ»، في الاستعارة، شديدة الاتصال بالمسافة التي تفصلنا عن «المختبىء تحت صقيع الحروف». في الحالة الأولى يرفع تحدياً معجزاً: موجود ولكننا لا نراه، وفي الثانية نراه ولكن لا نستطيع لمسه، ومع ذلك

(33) جان بيير بالب: 1980. ص 166.

ـ 3



ـ 4



طرحنا قبل الشروع في تحليل هذه الاستعارات سؤالاً مفاده: هل سيؤثر واقع كونه أصبح له كتاب في الاستعارات اللاحقة؟ (أي من «بين الصدى والنداء...» حتى «في الموج بين الأصداف...»). إن الدلالات التي حاولنا إبرازها ـ حسب فهمنا ـ تعني أن النص كان وفياً للمعطى الجديد أي كون المتحدث عنه صاحب كتاب، حتى إن هذه الاستعارات «تعبير» (برهاني) على أنه صاحب معجزات مِمّا رقّاه إلى مصاف القوم المصطفين الذين أصبح لهم مريدون وأتباع ومعارضون (المقطع الذي عنوانه «مدينة الأنصار» أيضاً، دون أن نغفل أن تلك الطبيعة الدينامية (الجدلية) للنص مستمرة فيه بشكل مطرد كأنها قدره، وقد تجلت هنا في عنصري المريدون والأتباع [الذين يحبونه ويحتضنونه... الخ]، المعارضون الذين لاقوه بالشوك وبالحجار الذين صلبوه... بهذا الشكل إذن يبدو لنا أن الاستعارات الموظفة حتى الآن ليست مصادفة، كما أن الطريقة التي ينمو بها النص ظلت هي هي منذ بدايته حتى الآن، مما جعله متآخذ الأطراف متماسكها، وفي نهاية الأمر جعله كل ذلك منسجماً.

كما دأبنا على ذلك منذ بداية هذا الفصل سنسلك في معالجة الاستعارات المتبقية وهذا أول مركب يطالعنا في المقطع اللاحق للسابق:

ـ النخيل	انحنى
ـ النهار	انحنى
ـ المساء	انحنى

جلي أن المركب الاستعاري هذا بنية تركيبية مكررة، وإذا نظرنا إليه عمودياً قلنا إنه مركب متواز مكون من عنصرين مسند ومسند إليه مع تكرر الفعل ثلاث مرات. من الناحية الاستعارية نجد أنه يشغل آلة الإحياء وذلك ما هو متجل في نقل اللاحي إلى حي، وبصفة أدق نقل المجرد إلى محسوس، خاصة في الاستعارتين الأخيرتين منه. بمعنى أن هناك تحويلاً لعنصر طبيعي (النبات) إلى إنسان، وعنصرين زمنيين إلى إنسان عن طريق إسناد فعل مخصوص بالإنسان (انحنى). وهو فعل إرادي مشحون بالتبجيل والاحترام في هذا السياق بالذات. لننظر الآن فيما يمكن أن يدل عليه هذا المركب الاستعاري.

. الاستعارة الأولى تستغل آلة التشابه في إسناد الفعل انحنى إلى النخيل، ويكمن التشابه في الهيئة الرأسية للنخيل والإنسان، ويمكن أن نضيف مقوماً آخر إلى هذا هو الشموخ، ثم إن لكل منهما جذوراً وجذعاً ورأساً... الخ، إذن فالذي منح إمكانية الإسناد التي جعلت هذه الاستعارة ممكنة هو اشتراك هذه المقومات بين العنصرين. وهذا ما يسميه جان بيير بالب الانزلاق (Ledérapage, Le glissement) من عنصر إلى آخر (أو من مجموعة تتضمن عناصر إلى أخرى). على أن هذا الانزلاق غير ممكن لولا أن اللغة نفسها تسمح بهذا ـ لمقتضيات ذاتية تتعلق بكونها متطورة متغيرة بشكل مستمر سواء كنا واعين بذلك أو غير واعين به. والشاعر إذ ينشىء استعارات جديدة فإنه يستعمل هذه الدينامية بشكل مكثف «بعيداً عن اعتبار اللغة معطى ثابتاً، دون تصدعات وشقوق، يشغل [الشاعر] حركيتها معمقاً في نصوصه الانزلاقات التي تسمح له بها»[34]. هذا بعينه ما وقع في الاستعارة (الاستعارات) التي نحن بصددها. إذا كانت هذه هي الآلية، فماذا عن الدلالة الناجمة عنها؟ سنرجىء هذا الجواب حتى النظر في بقية الاستعارات:

ـ النهار انحنى
ـ المساء انحنى

النهار والمساء مقولتان تحيلان إلى حيز زمني، الأول من طلوع الشمس حتى غروبها، والثاني من غروبها حتى طلوعها، أي ذاك التعاقب الدوري الجدلي بين النهار والليل. يمكن الذهاب إلى أن «انحناء النهار» يقصد به أن يلفظ أنفاسه الأخيرة تاركاً المكان لعقبه، ونفس الشيء عن المساء يقال. أي أن الاستعارتين ترصدان هذه الحركة المتعاقبة بينهما. لكنا إذا اكتفينا بهذا القدر نكون قد بخسنا النص حقه. ولهذا يجب ـ في اعتقادنا ـ تأمل المركب الاستعاري هذا في سياقه، أي في ضوء ما تقدمه وما تلاه. بالنسبة

(34) المرجع نفسه. ص 125.

نحن معجبون به في الحالتين معاً. هذان وجهان لعملة واحدة، وفيهما يكمن التعالق بين الاستعارتين السابقتين.

الاستعارة الثالثة من هذا المركب هي:

- «في لهفة التائهين يختبىء».

سننطلق في تحليل هذه الاستعارة أيضاً من المعنى المعجمي للهفة. نقول لهف على الفائت لهفاً: حزن وتحسر، واللهفان المتحسر المكروب، واللهفة التحسر على فائت... أما التائه فقد رأينا معناه سابقاً. إن نظرنا إلى المعنى المعجمي «في لهفة التائهين» أصبح لدينا ما يلي: «في تحسر التائهين يختبىء» أو «في تحسر الضالين [السبيل] يختبىء». وهذا يقتضي أنهم كانوا يملكون (يتوفرون على شيء ما) ضاع منهم أو ضيعوه فأصبحوا تائهين، أو هم تائهون (جادون في البحث) للبحث عنه. نشير إلى أن الاستعارة شغلت أيضاً آلة نقل المعنوي إلى مادي، ذلك أن التحسر إحساس معنوي غير مجسد فكيف جاز له الاختباء فيه؟ الذي جوّز هذه الاستعارة هو أن التحسر حالة وجدانية تعتري الإنسان (أي جوفية، والجوف «مكان»)، والوجدان هو موطن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات... الخ، وقد استغل الشاعر هذه الإمكانية، أي المتعارف عليه لينشئ استعارته هذه. وهذا ما أبرزه الحرف «في». للتوضيح نقدم الرسم التالي:

لهفة التائهين



رأينا سابقاً أن «التائهين» رشحها السياق لمعنى المريدين. وربما تدل الاستعارة هنا على ذلك التلاحم والاتصال القوي القائم بينه وبينهم إلى درجة حلوله فيهم. إنه في وجدانهم، وهم متعلقون به إلى درجة أنهم أنزلوه منزلة عظمى ينافس فيها الله (الله في قلوب المؤمنين). ولكن هذا في «تحسر التائهين» (والفرق شاسع بين الاثنين)، وإذا كان هذا هكذا فإنه من الصعب (إن لم يكن مستحيلاً) الوصول إليه. ها نحن عدنا إلى الوجود الخفي: قلة هم أولئك الذين يعلمون أسراره. هل يمكن أن نقيم معادلة بين التائهين وثلة خاصة من القراء إليهم موجه شعره؟ إننا أميل إلى التخريجين الأخيرين لأنهما يعضدان

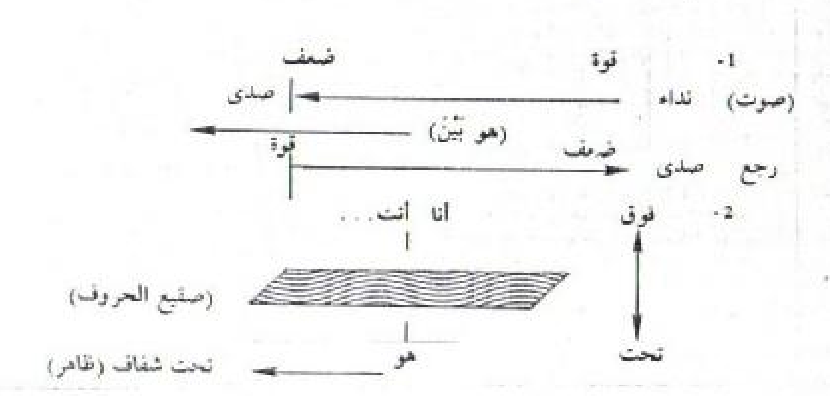
دلالة الاستعارات السابقة، كما أن سياق النص يعضدها إذ ورد في آخر سطر شعري من النص ما يلي:

- «إن أحبابه من رأوه وتاهوا».

آخر استعارة في هذا المركب هي قوله:

- «في الموج بين الأصداف يختبىء».

قلنا عن هذه الاستعارة سابقاً إنها - من حيث المكان - مزدوجة: سطح (الموج) وعمق (بين الأصداف). على أن المشترك بين السطح والعمق هو الحركة الدائبة المستمرة، وبما أن الأمر كذلك فإن المتحدث عنه لن يستقر على حال، يصعد تارة إلى السطح وينزل أخرى إلى الأعماق. ومن ثم فهو «سمكة» (لنتذكر سابقاً أنه اتخذ صورة طائر). ها قد عاد «الشيطان» على هيئة سمكة. لكن ماذا تفعل هذه السمكة في الموج وبين الأصداف؟ نعلم أن البحر من رموزه أنه المجهول وعالم الأسرار والعجائب... الخ، ممتع ومخيف، والسمكة تسبح فيه صاعدة نازلة استكشافاً لهذه الأسرار وإغناء لمعارفها. هل يمكن أن نعتبر البحر عالماً باطنياً؟ نعتقد أن هذا الأمر وارد لاشتراكهما في كثير من المقومات. وحين ننظر إلى الاستعارة في مجموعها (السطح والعمق- نكتشف أن هناك عالمين سطحي وعمقي. والسمكة إذ تتحرك في هذين العالمين فهي مؤهلة لمعرفة شاملة محيطة بالعالمين معاً معرفة دقيقة مفصلة بحيث لا يخفى عليها فيهما شيء. لكن إلى أي العالمين تميل السمكة؟ بناء على تصنيف المكان إلى عمق وسطح، فيما سبق، نجد أن هناك شبه توازن (السطح 2. العمق 3) مع ترجيح نسبي لكفة العمق. وهذا ما دلت عليه الرسوم السالفة التي نذكر بها هنا:



للاستعارات التي سبقت هذه انتهينا إلى أنها تقدم لنا كائناً ذا قدرات معجزة ليست متاحة لجميع الناس، وإنما لصفوة منهم مختارة. أما الذي يلحق هذا المركب الاستعاري فهو قوله:

- إنه مقبل، إنه مثلنا.

وهكذا فإن إقباله يبرر انحناء النخيل والنهار والمساء جميعاً. بمعنى أن الانحناء هنا مترتب عن قدوم هذا الذي نعتناه سابقاً بالكائن الخارق الذي لا مثيل له. ولكن النص يلغي هذه الفرادة والتفرد ويجعله مماثلاً للآخرين. وإذا كان مثلهم فبأي شيء يتميز عنهم؟ وأي شيء حدا بالنخيل والنهار والمساء إلى الانحناء؟ عن هذا السؤال تجيب بقية المقطع:

- غير أن السماء
- رفعت باسمه سقفها الممطرا... الخ.

ونحن نعلم أن «غير أن» وسيلة من وسائل الربط، لكنها تتضمن معنى التباين (أو الاستدراك). وبناء عليه فإن العلاقة بين جزأي هذا المقطع علاقة متينة تقوم على التباين، وإذ نما في السابق سمة المماثلة «انتبه» النص إلى أن الفرادة والتميز اللذين قصد إلى إثباتهما للمتحدث عنه طوال النص ينقضها التعبير «إنه مثلنا» فعاد مستدركاً موظفاً أداة التباين «غير أن» ليضمن لنفسه الانسجام رفعاً للتناقض المخل به.

قلنا إن الاستعارات السالفة ينبغي أن تفهم في هذا السياق «إنه مقبل...»، «غير أن السماء رفعت باسمه...». وإذا اتضح هذا فإن الاستعارات تلك قابلة لأن يشتق منها ما يلي:

- النخيل انحنى		النخيل سجد للمقبل
- النهار انحنى (لماذا؟) لأنه مقبل	←	النهار سجد للمقبل
- المساء انحنى		المساء سجد للمقبل

نعتقد أن دلالة العبادة (ألوهية الذات المسطورة في النص) هي ما تود هذه الاستعارات نقله. إذ يمكن أن نعتبر الانحناء في هذا المقام سجوداً، تقديماً لفروض الطاعة وامتثالاً لهذا المقبل. إن سياق النص يعزز هذا التخريج وسنكتفي بإدراج تعبير دال ورد في نهاية النص:

- إنه الخالق الشقي

إن الدلالة المشتقة من هذا المركب الاستعاري لا تختلف في شيء عن الدلالات السابقة إلا في الارتقاء بصاحبنا من صاحب كتاب ومعجزات وكرامات إلى مصاف الآلهة. وهذا ما ستؤكده الاستعارة المتبقية في هذا المقطع:

- غير أن السماء
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدلي وجهه فوقنا.
جرساً أخضرا.

إننا هنا أمام استعارة مركبة يمكن تفكيكها، لإبراز ذلك، إلى أربع استعارات:

- السماء رفعت باسمه سقفها.
- السماء دنت...
- السماء تدلي وجهه فوقنا.
- وجهه جرس أخضر.

على خلاف الاستعارات السابقة تجد أن الاستعارة هنا مبنية على إسناد أفعال إلى السماء وليس إليه، (السماء رفعت، السماء دنت، السماء تدلي)، بينما لم يخصص للذات المهيمنة طوال النص إلا وصف واحد (وجهه جرس أخضر). ولكننا إن أمعنا النظر وجدنا أن الأمر عكس ذلك تماماً. ذلك أن الأفعال التي قامت بها السماء ليست إلا استجابة لأمره (باسمه) مما يعني أن النص، بمراكمة الأفعال المنسوبة إلى السماء، يتخذ هذه الوسيلة خلفية لإبراز دلالة مرتبطة أشد الارتباط بالاستعارات السابقة التي نقلته إلى مصاف الآلهة، بحيث يأتي هذا الذي تبقى من المقطع تدليلاً وبرهنة على صحة الدعوى الآنفة «سجود النخيل والنهار والمساء»، ثم لتعميق المسافة بينه وبين الآخرين تكفيراً عن تصريحه (النص) السابق «بأنه مثلنا» ورفعاً للالتباس والتناقض. إضافة إلى هذا نشير إلى أن هذه الاستعارة تشتمّ منها رائحة النص القرآني وذلك قوله تعالى في سورة فصلت الآية 11 ﴿ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض إيتيا طوعاً أو كرهاً﴾.

إن الاستعارة المركبة السالفة تقدم صورة مليئة بالحركة (رفعت، دنت، دلت). غير أن الأهم من ذلك في اعتقادنا هو أن العملية التي تصفها هذه الحركة تجسد عملية تبليغ. نوضح هذا بأن هناك فوق (السماء) وتحت (نحن) وبينهما (جرس أخضر مدلى). وإذا جاز اعتبار الجرس منبهاً مرتبطاً في غالب الأحوال (في معرفتنا الخلفية بالصلاة أو بالموت) بالكنيسة انتهينا إلى أن المناخ الذي تتحرك فيه الصورة مناخ ديني، وهكذا يصبح الجرس نذيراً وبشيراً (= رسولاً). ومما يقوي [illegible] الزعم أن الصورة نفسها تشيع في ثنايا

نحن معجبون به في الحالتين معاً. هذان وجهان لعملة واحدة، وفيهما يكمن التعالق بين الاستعارتين السابقتين.

الاستعارة الثالثة من هذا المركب هي:

- «في لهفة التائهين يختبيء».

سننطلق في تحليل هذه الاستعارة أيضاً من المعنى المعجمي للهفة. نقول لهف على الفائت لهفاً: حزن وتحسر، واللهفان المتحسر المكروب، واللهفة التحسر على فائت... أما التائه فقد رأينا معناه سابقاً. إن نظرنا إلى المعنى المعجمي «في لهفة التائهين» أصبح لدينا ما يلي: «في تحسر التائهين يختبيء» أو «في تحسر الضالين [السبيل] يختبيء». وهذا يقتضي أنهم كانوا يملكون (يتوفرون على شيء ما) ضاع منهم أو ضيعوه فأصبحوا تائيهن، أو هم تائهون (جادون في البحث) للبحث عنه. نشير إلى أن الاستعارة شغلت أيضاً آلة نقل المعنوي إلى مادي، ذلك أن التحسر إحساس معنوي غير مجسد فكيف جاز له الاختباء فيه؟ الذي جوّز هذه الاستعارة هو أن التحسر حالة وجدانية تعتري الإنسان (أي جوفية، والجوف «مكان»)، والوجدان هو موطن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات... الخ، وقد استغل الشاعر هذه الإمكانية، أي المتعارف عليه لينشيء استعارته هذه. وهذا ما أبرزه الحرف «في». للتوضيح نقدم الرسم التالي:

لهفة التائهين



رأينا سابقاً أن «التائهين» رشحها السياق لمعنى المريدين. وربما تدل الاستعارة هنا على ذلك التلاحم والاتصال القوي القائم بينه وبينهم إلى درجة حلوله فيهم. إنه في وجدانهم، وهم متعلقون به إلى درجة أنهم أنزلوه منزلة عظمى ينافس فيها الله (الله في قلوب المؤمنين). ولكن هذا في «تحسر التائهين» (والفرق شاسع بين الاثنين)، وإذا كان هذا هكذا فإنه من الصعب (إن لم يكن مستحيلاً) الوصول إليه. ها نحن عدنا إلى الوجود الخفي: قلة هم أولئك الذين يعلمون أسراره. هل يمكن أن نقيم معادلة بين التائهين وثلة خاصة من القراء إليهم موجه شعره؟ إننا أميل إلى التخريجين الأخيرين لأنهما يعضدان

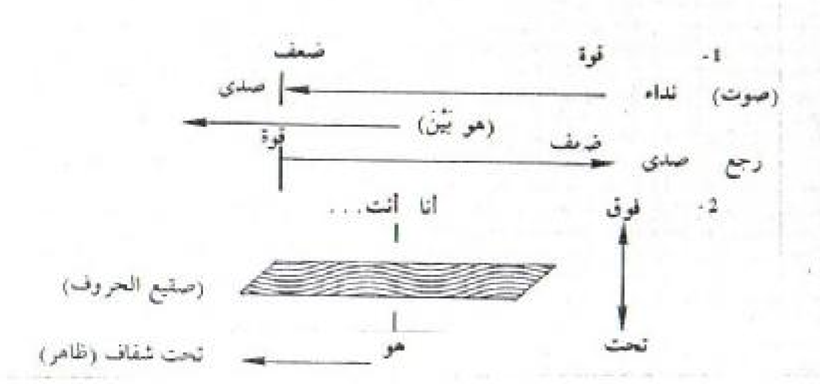
دلالة الاستعارات السابقة، كما أن سياق النص يعضدها إذ ورد في آخر سطر شعري من النص ما يلي:

- «إن أحبابه من رأوه وتاهوا».

آخر استعارة في هذا المركب هي قوله:

- «في الموج بين الأصداف يختبيء».

قلنا عن هذه الاستعارة سابقاً إنها - من حيث المكان - مزدوجة: سطح (الموج) وعمق (بين الأصداف). على أن المشترك بين السطح والعمق هو الحركة الدائبة المستمرة، وبما أن الأمر كذلك فإن المتحدث عنه لن يستقر على حال؛ يصعد تارة إلى السطح وينزل أخرى إلى الأعماق. ومن ثم فهو «سمكة» (لنتذكر سابقاً أنه اتخذ صورة طائر). ها قد عاد «الشيطان» على هيئة سمكة. لكن ماذا تفعل هذه السمكة في الموج وبين الأصداف؟ نعلم أن البحر من رموزه أنه المجهول وعالم الأسرار والعجائب... الخ، ممتع ومخيف، والسمكة تسبح فيه صاعدة نازلة استكشافاً لهذه الأسرار وإغناء لمعارفها. هل يمكن أن نعتبر البحر عالماً باطنياً؟ نعتقد أن هذا الأمر وارد لاشتراكهما في كثير من المقومات. وحين ننظر إلى الاستعارة في مجموعها (السطح والعمق- نكتشف أن هناك عالمين سطحي وعمقي. والسمكة إذ تتحرك في هذين العالمين فهي مؤهلة لمعرفة شاملة محيطة بالعالمين معاً معرفة دقيقة مفصلة بحيث لا يخفى عليها فيهما شيء. لكن إلى أي العالمين تميل السمكة؟ بناء على تصنيف المكان إلى عمق وسطح، فيما سبق، نجد أن هناك شبه توازن (السطح 2. العمق 3) مع ترجيح نسبي لكفة العمق. وهذا ما دلت عليه الرسوم السالفة التي نذكر بها هنا:



هـذا القسـم الخطابي جـواً أقرب إلى مـا يعتقد أنـه يحدث في هـذه الأحوال، الأحداث والأمور الخطيرة ترتبط بديكور جـاهز ـ (الـرعد، البـرق. . . الخ ثم نزول الأمر الإلهي). يثيـر في المتلقي (الموحى إليـه) الخشية والخـوف في مثـل هـذه المـواقف الجليلة. وفي النص مؤشرات على ذلك: رفعت سقفهـا الممطرا. . .» «وجرساً أخضـراء. لماذ وصف الجرس (المنبه ـ البشير، النذير) بالخضرة وليس الحمرة أو غيرها؟ نعتقد أن هذا الـوصف يحسم قضيتين: أولاهما الحفاظ على الطبيعة المسالمة «للجرس»، بما أن المنذرين رحمة للعالمين وليسوا نقمـة عليهم، ومن هذه الـزاوية يحتفظ النص بـالمتعارف عليـه، والثانية الوفاء للطبيعة الجدلية للنص، وعلى الخصوص لذلك المتضاد في الذات المتحـدث عنها (برشح فـاجعة، يـرشح سخـرية، يـرعب وينعش. . . الخ) ذلـك أن النص إذ يصفه بـأنه «جرس أخضـر»، معتمـداً على فطانـة القارىء لاستخـلاص رموز اللون الأخضـر، يهيء الجو للانتقال إلى الضد وهو الاستعارة التي تلي هذه:

- وجه مهيار نار
تحرق أرض النجوم الأليفة.

لا يحتاج الأمر، بعد هذا الذي تقدم، إلى تأكيد تلاحم الاستعارات السـابقة بعضها مع بعض، ولا إلى تعالقها مع الـلاحقة لهـا. لهذا نكتفي بـالتنبيه إلى أن النص ينقلنا من جو إلى جو آخر مغاير له. من الصوفي ـ الرسول ـ الإله. . . الخ إلى العدواني (الفـارس) الجبار، ومهما يكن فهذان تجليان الفناهما منذ بداية النص.

أشرنا إلى أن الاستعارة التي تلي المركب السالف هي:

- وجه مهيار نار.
تحرق أرض النجوم الأليفة.

تنهض هـذه الاستعارة على المقـارنة، غيـر المصرح بهـا، بين «وجـه مهيـار» وبين «النـار»، أي تجعـل هـذا تلك وتجعـل تلك هـذا، أي أنهـا تلغي الحـدود الفـاصلة بين الإثنين، وقد كفانا النص مؤونة البحث عن وجوه التشابه بذكـر عنصر النـار المحرقـة. وقد قلنا في الفقر المتقدمة أن هذه الاستعارة تعلن بداية سلوك جديد (مـرحلة) جديـدة ليست أجنبية عن النص، (عن سياقه) باعتبـار أن طبيعة «المحـارب» تمحور حـولها مقـطع سابق (انظر «دعوة للموت») بنفس الفعل (الإحـراق). غير أن الإحـراق هناك جـاء نتيجة تـراكم إحساس بالخيبة (الخيانة. . .) وفي المقطع الذي نحن بصدده جاء كرد فعل على الملل، على الرتابة، أي هيمنة حالة محرابية طوال مقاطع عديدة مليئة بالكرامات والمعجزات. .

الخ وربما كان هذا وراء التقلب الذي نقرأ نحن، ويعيشه النص (الذات المتمحور حولهـا الخطاب). وهذا مـا نستنبطه من خـلال الإلحـاح على تيمـة «الحلم» في المقـطع الـذي يتوسط «وجهه جرس أخضراء و«وجه مهيار نار. . .»:

- يحلم أن يرمي عينيه في
قرارة المدينة الآتية
- يحلم أن يرقص في الهاوية.
- يحلم أن ينهض ان ينهار.
- يحلم أن يستعجل الأسرار. . . الخ

إذ حين نتأمل هذا التراكم نجده ملحاً على الآتي، على المجهول، على المستقبلي المليء بالأسرار التي تستحق الكشف والعنـاء من أجل فـك ألغازهـا. وإذا اتفق على هذا التخريج فإن نزع الجبة وتقلد الدرع مبرر في اعتقادنا! كان الهدف من هذا الكلام توضيح الانتقـال من حال إلى حـال وتبريـره انطلاقـاً من النص نفسه، والآن نعـود إلى استعـارتنـا الأنفة:

حسب تعبير الاستعارة ضحية النار هي «أرض النجوم الأليفة» التي فصّل معناها في السطور اللاحقة: الخلافة، الإمامة، الدار، مـا دامت ضحايا أفعالـه: التخطي، الهدم، الرفض. وتتشابه هذه السـطور ـ من حيث الدلالة ـ في اتفاقها من جهة:

(الخليفة)

حمولة سياسية! ـــــ التخوم ـــــ حدود مرسومة قارة
حمولة دينية! ـــــ الإمامة ـــــ زعامة روحية أو غيرها معترف بها، ثابتة
حمولة ثقافية حضارية ـــــ الدار ـــــ حيز مكاني يتخذ مسكناً ـ قار.
} الاستقرار

وهذا بعينه ما يرفضـه و«يحرقـه» مهيار نـظراً لأن هذه الأمـور غدت مـألوفة، رتيبة، عادية لا تثير الفضول وإنما تؤدي إلى الملل والجمود، وهذا كاف لـلإتيان عليهـا بحثاً عن شيء قادم، سعياً وراء التجدد والتغير الدائمين. إن هذه الدلالة لا تنقضي بـانقضاء النص الـذي نعالـج الآن استعاراته بل تمتد وتتسامق في نص آخـر لاحق، في نفس الديـوان، عنـوانه «سـاحر الغبـار»، وهي في هذا النص أقـوى وأشد ممـا هي عليه في نص «فـارس الكلمات الغريبة». وتفادياً للإطالة سندرج بعض السطور المعبرة عن هذا المنحى:

- أحمـل هاويتي وأمشي، أطمس الـدروب التي تتناهى، أفتح الدروب الـطويلة كالهـواء

والتراب خالقاً من خطواتي أعداء لي . . .»[35].

أعيش خفية في أحضان شمس تأتي، أحتمي بطفولة الليل تاركاً رأسي فوق ركبة الصباح. أخرج وأكتب أسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني.

إنني نبي وشكاك
أمحو الآثار والبقع داخلي، أغسل داخلي وأبقيه فارغاً ونظيفاً، هكذا تحت نفسي أحيا»[36].

أهجم واستأصل، أعبر وازدري. حيث أعبر يسقط شلال عالم آخر، وحيث أعبر الموت واللامبر . . .»[37].

نكرر مرة أخرى أن الاستعارات التي حاولنا استخلاص دلالتها في إطار النص ل، ـ من وجه مهيار نار «حتى» هو ذا يرفض الإمامة ـ تعد نقلة في النص من حال إلى حال مما يعني أن التمرد الذي أشرنا إليه يستمر لا محالة في الاستعارات اللاحقة بهذه الصورة أو تلك. فهل من برهان على هذا؟

إن الإجابة عن السؤال الأخير غير ممكنة إلا بمعالجة الاستعارات التالية للسابقة:

(لأنه يحار).
ـ علمنا أن نقرأ الغبار
ـ أعطى لنا الخيال
(أقلامه، أعطى لنا كتابه)

وضع الشاعر لهذا المقطع عنوان «الحيرة [أصوات]»، وافتتح النص بـ «لأنه يحار»، يعني أن المقطع ينمي العنوان ويفصله، لكنه ليس تعريفاً أو تحديداً «للحيرة» وإنما هو تقرير لواقع قائم، لحالة اعترت (تعتري) المتحدث عنه. يطلعنا المقطع على حقيقة مغايرة للحقائق السابقة: العناد والجبروت والقدرة. . . الخ. إذا كان قد ارتفع به فيما تقدم حتى شارف الإله فإنه يعيده الآن إلى طبيعة تقربه من الأرض (الإنسان) انسجاماً مع النقلة التي حدثت بدءاً من المقطع السابق لهذا. هل هي بداية نهايته؟ إن العكس هو ما يثبته المعنى الحرفي للاستعارات التي تعنينا هنا.

(35) أدونيس. المجموعة الكاملة. ص 355.
(36) المرجع نفسه. ص 356.
(37) المرجع نفسه. ص 357.

تتمحور الاستعارتان السالفتان حول أمرين: التعليم والعطاء:

التعليم ـ	المعلم ـ (هو)	الموضوع (قراءة الغبار)	التلميذ (نحن)
العطاء ـ	المعطي (هو)	الموضوع (ـ الخيال: أقلامه كتابه)	المستفيد (نحن)

نجد أن الخانتين الأولى والثالثة هي هي في العمليتين معاً (هو، التلميذ) والخانة الثانية متشابهة (قراءة الغبار، الخيال: الأقلام والكتاب). إذن فمصب الاهتمام سيكون هو الخانة الثانية إذ فيها يكمن التعبير الاستعاري.

الغبار مرجعياً هو: ما دق من التراب أو الرماد. ولكن له معنى آخر هو: «نوع دقيق من الخط تكتب به رسائل الحمام»[38]. والغبار في رمزيته يعني «رمز القدرة الإبداعية (الخلق) والموت (Cendre). الغبار يقارن بالبذار ولقاح الزهور»[39]. وبناء عليه نحصل على معنيين: الخط والقدرة الإبداعية. إذا كان التعليم موضوعه الخط فإن هذا الخط ليس عادياً، أو على الأقل ينبغي البحث عن الدلالات المواكبة لتعلم الخط (القراءة والكتابة). ولأنه (علمهم) أن يقرأوه فمعنى هذا أنهم كانوا يجهلونه مما يجعله خطاً متميزاً تميز صاحبه. يحتاج إلى تلقين، لماذا؟ لكي يستمر كتابه وتحيا دعوته، وبدون تعليم التلاميذ (المريدين) ألغاز كتابه فإنه سيضيع. وإذا كان الغبار قدرة إبداعية فإن المعنى إذ ذاك هو تعليمهم أبجدية الإبداع وأسرارها. لكن تعلم هذا الخط ـ الأبجدية لن يتأتى إلا بأدوات. وهذا ما تقدمه الاستعارة الثانية. الخيال هنا يحتمل أن يعتبر عموماً خصصه: القلم والكتاب، ويحتمل أن لا يكون عموماً ليبقى أداة من الأدوات. ومهما يكن فإن الاستعارتين تقدمان عناصر متحاقلة: الخط ـ الأبجدية ـ الخيال، الأقلام، الكتاب، الشيء الذي يبرز انسجامها وتآخذها في خيال المرسل والمتلقي معاً.

توحي لنا هاتان الاستعارتان بالتهيء لفراق قد يدوم طويلاً بين المعلم وتلاميذه لذا يعلمهم ويعطيهم أقلامه وكتابه لأن الحيرة والقلق (الوجودي) والشك قد ملأ أفق حياته وزلزلا كيانه مما يدعوه إلى ارتياد آفاق أخرى بحثاً عن الجديد. الحيرة أساسها السؤال ولا بد لكل سؤال من إجابة. لكن الإجابة غير متوفرة، لذا لا مناص من شد الرحال إلى

(38) المعجم الوسيط. ج 2.
(39) جان شوفالييه. مرجع مذكور. ص 785.

مواطن أخرى (زمان ومكان) تعطي جواباً يترتب عنه سؤال آخر وهكذا دواليك.

جواباً عن السؤال الذي صدرنا به تحليل هذه الاستعارات نقول نعم إن استعارات هذا المقطع تنمي البحث عن المتغير وتؤسس علاقة متوترة مع الكائن استشرافاً للممكن. فهل سيجد مخرجاً من الحيرة التي انتابته؟ وكيف؟

أما المخرج فقد وجده، وأما كيف (الطريق الموصلة إليه) فهو الخلق وهذا ما «تنقله» الاستعارات التي تلت هذه. على أن المرور من السؤال إلى الجواب تم عبر «قنطرة» يجسدها المقطع الذي توسط «الحيرة» و«المخرج منها» وهو:

يمد راحته
للوطن الميت للشوارع الخرساء
وحينما يلتصق الموت بناظريه
يلبس جلد الأرض والأشياء.
ينام في يديه.

في هذا المقطع سكون رهيب جنائزي أشاعه معجم مختار، (الموت، الخرساء، الموت، الانكفاء (يلبس جلد الأرض...) النوم)، ينسجم مع ما تقدم من دلالات في المقطعين السالفين ويهيء الأجواء لانتقال جديد. الموت/ النوم في هذا المقطع - وفق فهمنا - يدل ليس على النهاية المحتومة وإنما على الانفراد بالذات لإعادة ترتيب الأشياء، إنها خلوة بمعزل عن الآخرين مما يمنح له فرصة التأمل العميق. خلوة لا يعكر صفوها إلا السؤال الذي يرهقه (سؤال التغيير، التحويل...). وتأسيساً على هذا يغدو الموت مرادفاً للتأمل، والنوم معادلاً للخلوة لا للتعبد والتنسك وإنما للبحث عن جواب «مقنع» لسؤال، ومخرج من حالة الشك والحيرة إلى يقين سرعان ما يتحول بدوره إلى سؤال... الخ.

وقبل مغادرة هذه «القنطرة» التي قطعها الحائر من السؤال حتى الجواب نود إثارة الانتباه إلى أن الموت «التصق بناظريه»، ولهذا التخصيص دلالته إن أخذنا بعين الاعتبار إيحاءات وظلال «ناظريه». لنلاحظ أيضاً أن الذات (الأنا) مصدر السؤال ومنبع الجواب أيضاً، أي أنه لم يعول على طرف خارجي يبصره ويأخذ بيديه وصولاً إلى الجواب إشفاء لحيرته.

بعد أن أشرنا بتركيز إلى ما اعتبرناه قنطرة العبور (المسافة الفاصلة) بين الحيرة والجواب ننتقل فيما يلي إلى تأمل المركب الاستعاري التالي:

- يأخذ من عينيه لألأة.
يأخذ من آخر الأيام والرياح شرارة } ويخلق
يأخذ من يديه من جزر الأمطار جبلة } الصباح

تقدم هذه الاستعارات جواباً أولياً للسؤال عن كيفية الانتصار على الحيرة وهي: الخلق. ذلك أن الفعل المصدرة به الاستعارات «أخذ من» والفعل الذي انتهت إليه «يخلق» تجعلنا أمام «إله» يمزج العناصر بعضها ببعض ليخلق منها شيئاً جديداً. لنلاحظ أن العناصر «المأخوذة» تفضي بشكل من الأشكال إلى الصباح (النور). «لألا النجم أو البرق: لمع في اضطراب، ولألا بعينيه: برقها. واللألاء ضوء السراج ونحوه»[40]، أما الشرارة فهي في غنى عن الشرح لإبراز ارتباطها بالنار. لكن الإشكال في الجبلة، ذلك لأن هذه الكلمة تعني الخلقة، والأمة... وجبلة تعني نفس الشيء ولكنها في علم الأحياء (La Biologie) تعني: «مادة شبه زلالية معقدة التركيب، وتعد الأساس الطبيعي للحيوان والنبات»[41]. وفي نظرنا أن المعنى البيولوجي للكلمة أشد ارتباطاً بالخلق وبسياق هذه الاستعارات.

رأينا أن المقطع السالف الذي اعتبرناه قنطرة ينتهي بالنوم (ينام في يديه) وفيه أيضاً قال: (يلتصق الموت بناظريه) فهل هي المصادفة التي جعلت هذا المقطع الذي يليه مباشرة ينفتح على «العينين» وينتهي بخلق الصباح بعد أن أنهى ذاك بالنوم (الليل زمن التأمل)؟ إننا نرجح أن الأمر ليس مصادفة وإنما هو الحبك المنسجم للنص مما يدل على تمكن الشاعر من صنعته!

قلنا إن مخرج الحيرة المستبدة هو الخلق (خلق الصباح بجميع أبعاده). وهكذا انتهت دورة صغيرة من النص في أربعة مقاطع ابتدأت بالتمرد على المألوف مما أدى إلى الحيرة مما استدعى الخلو بالنفس والتأمل، وانتهت بخلق الصباح. وهكذا نكتشف أن ترتيب المقاطع واحداً تلو الآخر لم يكن مصادفة وإنما خضع لمنطق النص الذي تحكمه ثنائية جوهرية تحدثنا عنها في ثنايا التحليل منذ بداية النص، وقد ظلت رفيقة المتحدث عنه، والناظمة لأوصال النص، والضامنة لديناميته وانسجامه. وقد تجلت هنا في ثنائية: الحيرة/ اليقين (الليل/ الصباح) (الموت/ الخلق).

المركب الاستعاري الثاني في المقطع هو:

«أعرفه يحمل في عينيه نبوة البحار.
سماني التاريخ والقصيدة الغاسلة المكان
أعرفه سماني الطوفان».

---

(40) المعجم الوسيط ج2.
(41) المرجع نفسه.

في هذا الجزء الخطابي ذات جديدة لم نصادفها طوال النص ـ في الحقيقة هي التي تحكي النص ـ عبر عنها ضمير المتكلم في «أعرفه». وهذا يدعونا إلى ترسيمة فاصلة:

أنا	هو
ـ أعرفه سماني التاريخ والقصيدة الغاسلة المكان. أعرفه سماني الطوفان.	يحمل في عينيه نبوة البحار

من هو هذا المتكلم؟ يعرف نفسه بأسماء سماه بها المستحوذ على النص:



أما هو فإنه: هو ـــ يحمل في عينيه نبوة البحار.

هل هناك من مشترك بين الاثنين؟ نعم إنه تراكم سمة الماء في الاثنين: البحر (هو) والقصيدة الغاسلة، الطوفان (أنا). إذا كانت النبوة مشتقة من الإنباء أي الإخبار فإن «نبوة البحار» في اعتقادنا هي البخار (تصحيف: البحار) الذي يتصاعد إلى عنان السماء ليتشكل غيوماً تهطل «أمطاراً» «تغسل المكان» وتروي الأرض... الخ وهنا يلتقي «هو» و«أنا». بيد أن هذا الجزء من المقطع يركز على الأنا وقد سميت أسماء ثلاثة: التاريخ، القصيدة، الطوفان. كيف تم الجمع بين هذه العناصر الثلاثة هنا؟ إن القصيدة هي الحد المشترك بينها، وهي القطب الذي حوله العنصران الأخران:

التاريخ ـــ القصيدة
القصيدة ـــ الطوفان
(التاريخ ـــ الطوفان)

التاريخ سلسلة من الأحداث المتعاقبة المتسلسلة يؤدي بعضها إلى بعض، التاريخ

اسم عام يطلق على تفاعل الأحداث والحضارات... الخ مما يؤدي إلى تحولات مستمرة، إذن فالتاريخ يحكمه منطق دينامي. أما القصيدة فهي كتابة لتاريخ ما (شخص، حدث، قضية... حالة ذاتية... الخ) وهي أيضاً يحكمها منطق دينامي. الأحداث لا بد لها من مكان، والقصيدة «تغسل» المكان. الطوفان حدث مؤثر في حياة الناس، الطوفان يغسل المكان. الطوفان الذي تحكيه النصوص المقدسة غسل المكان والعقول! يمكن أن نستمر في هذه الاستنباطات (إلى ما لا نهاية)، لكن الهدف النهائي هو إبراز الأرضية المشتركة التي يتحرك فيها الثلاثة.

ليست هذه هي المرة الوحيدة التي نصادف فيها ذاتاً تتحدث عن نفسها بل نجد أيضاً في خاتمة النص هذه الذات تندغم في المتحدث عنه بل تعتبر نفسها الناطقة باسمه:

ذاك مهيار قديسك البربري...
حامل جبهتي لابس شفتي
ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

بحيث نحصل على تداخل بين (هو) وبين (أنا)، بل هو تداخل «يفضح» فيه «الأنا» «الهو» بأنه استعار منه جبهته وشفتيه.

بقي أن نشير إلى أن آخر استعارة في النص:

ـ تحت أظفاره دم وإله.

تعيد إنتاج الثنائية التي افتتح بها النص: الحياة/ الهلاك، متجلية هنا في:

الدم ← الموت
الإله ← الخلق

وهكذا يُغلق النص على التضاد الذي ابتدأ به واستمر فيه طوال المقاطع التي شكلته. وليس معنى هذا أن النص قد انتهى، بل اختتم فاسحاً المجال أمام احتمالات نشره نصوص أخرى تنمي نفس الثنائية، ولهذا ينختم بـ:

إنه الخالق الشقي
إن أحبابه من رأوه وتاهوا.

خلاصات

حاولنا في هذا الفصل الكشف عن الكيفية التي تتعالق بها الاستعارات التي يتكون منها النص عمودياً. وقد انتهينا إلى:

- ☐ أن الاستعارات رغم بدوها مغرقة في التعقيد لا تصل إلى عتبة استحالة الفهم وحين تكون صعبة التأويل نلجأ إلى سياقها.
- ☐ أننا جعلنا الاستعارات على شكل مركبات تتألف من استعارتين كحد أدنى وما فوق ذلك كحد أقصى. وقد تكون هذه المركبات متجاورة في النص وقد لا تكون. وحين نلحق الاستعارات المتقاربة والمتشابهة دلالياً ببعض.
- ☐ أن الاستعارات كلها تعضد دلالة النص كما أنها تعضد سياقه العام المبني على الخارق والأسطوري...
- ☐ دراسة التعالق الاستعاري مكننا من اكتشاف المنطق العام الذي يحكم النص وهو التضاد بين حالين أو بين مناخين في النص.
- ☐ ان الاستعارات في غالبيتها المطلقة حملت على ذات واحدة تتمظهر في صور عدة.
- ☐ أن الاهتمام بالتعالق الاستعاري مكننا أيضاً من اكتشاف المنطق الذي أخضع له الشاعر ترتيب مقاطع النص، إذ يتراوح هذا الترتيب بين مقاطع يسود فيها مناخ الاستقرار والملل والفاجعة وبين أخرى تدعو إلى زعزعة الاستقرار، وبشكل عام تحويل الثبات إلى حركة. وهكذا ينمو النص عبر هذه الثنائية بطريقة دينامية تجعل منه نصاً منسجماً.

خاتمة

لقد كان السؤال الذي استهدف هذا البحث الإجابة عنه هو: كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ تأتي أهمية هذا السؤال من كون معظم الأعمال التي قيم بها في مجال انسجام الخطاب منصبة على نوعين خطابيين هما: التخاطب والسرد البسيط. ومن ثم كان من المعقول أن يتجه اهتمامنا صوب الخطاب الشعري لمساءلة المقترحات التي وضعها مجموعة من العلماء الغربيين بصدد انسجام الخطاب، لنرى فعاليتها وحدودها في آن.

في خاتمة الباب الأول من هذا البحث طرحنا مجموعة من الأسئلة يمكن اختزالها في: كفاية تلك المقترحات أو عدم كفايتها أثناء مواجهة الخطاب الشعري. وقد أبرز لنا تحليل قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» أمرين:

1 - فعالية بعض المفاهيم مثل «الاتساق» و«موضوع الخطاب» والتغريض» و«البنية الكلية» و«المعرفة الخلفية».

2 - ضرورة إغناء بعض المفاهيم مثل «الاتساق» الذي انتهينا إلى ضرورة أن يضاف إليه التوازي، وضرورة تقييد الاتساق المعجمي بمبدأ التأويل المحلي ومفهوم المعرفة الخلفية.

3 - كما أوقفنا التحليل على أن مفهوم سياق النص يختلف اختلافاً جذرياً من الخطاب التخاطبي إلى الخطاب الشعري إذ يعني السياق في الخطاب الشعري العالم الذي يبنيه النص والقصائد السابقة واللاحقة للنص والتقاليد الأدبية التي تجعل النص مرتبطاً بجنس أدبي معين وبمعرفة أدبية مشروطة بالزمان والمكان.

4 - جعلنا التحليل أيضاً ننتبه إلى أن مفهومي «موضوع الخطاب» و«البنية الكلية» كما يحددهما «فان دايك» مفهومان مختلفان من حيث إجراءات الوصول إلى موضوع الخطاب والبنية الكلية للخطاب، ولكنهما متماثلان من حيث النتيجة التي ينتهي

إليها القارىء. كما ارتأينا، اهتداء باقتراح «براون» و«يول»، أن يطعم مفهوم موضوع الخطاب بموضوع المتكلم والإطار العام للموضوع، كي نتمكن من أخذ التعدد والاختلاف كحقيقة موجودة في النص بعين الاعتبار، وكذا ارتباط التعدد والاختلاف بالإطار العام لموضوع الخطاب. وهكذا نراعي دينامية النص وطبيعته الجدلية، كما نراعي أيضاً انسجامه.

5 - لقد كشف التحليل عن حقيقة أساسية لا بد من الانتباه إليها وهي أن المفاهيم التي وظفناها في التحليل - وهي مفاهيم مُقْتَرَضَةٌ من المقترحات الغربية ومن بعض المساهمات العربية القديمة - ترتبط بالنص كبنية مجردة، بحيث تغطي تلك المفاهيم جميع أنواع الخطاب من حيث ما يرتبط بالطبيعة النصية للخطاب. وإذا كان هناك من تميز فهو مرتبط بالتحققات الخطابية للنصوص. أي أن لكل خطاب بنية مجردة مشتركة مع خطابات أخرى، وله أيضاً خصائص مميزة تجعله خطاباً مستقلاً عن الخطابات الأخرى. بمعنى أن لكل خطاب موضوع خطاب وبنية كلية ومعرفة خلفية وسياقاً... الخ. ولكن له أيضاً خصائص لا توجد إلا فيه، أو على الأقل لا تؤدي في بقية الخطابات نفس الوظيفة التي تؤديها فيه.

6 - اعتباراً للنقطة السالفة أخضعنا النص للمفاهيم السابقة لكننا كنا نصادف في كثير من الأحيان بعقبات لا يمكن تجاوزها إلا في مستوى خطابي آخر وهو المستوى البلاغي. فطوال التحليل كنا نرجىء كثيراً من الإجابات حتى حين تحليل التعالق الاستعاري في النص. مع أن الاستعارات ليست إلا خاصية واحدة من خصائص أخرى تميز الخطاب الشعري (أي هي الآلة التعبيرية المهيمنة في النص).

7 - انتهينا أيضاً إلى أن الأطروحة المركزية التي يقوم عليها تصور الباحثين «روجي سايمت» و«شانك» لا يعززها التحليل. إذ يذهب الباحثان إلى أن انسجام النص أو اكتشاف القارىء أو السامع لانسجام النص يتم عبر مرحلتين: المرحلة الأول يقوم فيها المتلقي ببناء تصور للنص، أي اكتشاف الترابطات والعلاقات الداخلية التي تبني النص وتشد بعضه إلى بعض، والمرحلة الثانية يتم فيها إدماج التصور في معرفة المتلقي للعالم، فحين تقبل معرفة العالم التصور المبني للنص يكون هذا الأخير منسجماً، وفي حال عدم قبوله يحصل العكس. على أن التحليل كما قلنا يستحيل فيه الفصل بين المرحلتين، ذلك أن القارىء وهو يبني تصوراً للنص يبنيه مستعيناً بمعرفته للعالم وتجاربه السابقة ومعرفته الخلفية عموماً. بمعنى أنه يستحيل الفصل بين العمليتين. ولربما كان نوع الفاهم Understander الذي تعامل معه

الباحثان هو الذي أوقعهما في هذا الخطأ المنهجي.

8 - أشرنا أثناء تحليل اتساق النص الشعري إلى أن الأهم هو الانسجام وليس الاتساق. ذلك أن الاتساق شيء معطى لا يصعب تتبعه في النص ومن ثم يسهل على القارىء إرجاع الضمير إلى صاحبه والإشارة إلى ما تشير إليه وهلم جرا. ولكن المشكلة التي تصادف القارىء أثناء مواجهة الخطاب الشعري المعاصر هي أساساً مشكلة العلاقات القائمة بين العناصر المشكلة لجملة شعرية ومتوالية من الجمل الشعرية، وعموماً مجموع المقاطع التي تشكل القصيدة الشعرية. أي، أن الإشكال مطروح في المحور العمودي للنص أساساً، وليس الإشكال الأفقي إلا خلفية له.

9 - حاولنا بموازاة عرض الاقتراحات الغربية فيما يخص انسجام النص الاهتمام بالمعلومات والمعطيات المتوافرة في بعض المباحث العربية القديمة مثلا البلاغة والنقد الأدبي والتفسير وعلوم القرآن. وإذا كنا لم نستطع تتبع جميع أبواب وأصناف هذه المباحث فذلك لأن الشروط التي كنا مطالبين بأن ننجز فيها البحث لم تسمح بذلك. ورغم ذلك فقد وجدنا في هذه المباحث الثلاثة مادة غنية خصبة ينبغي أن يعاد ترتيبها وتصنيفها من أجل إلحاقها (ربطها) بالمفاهيم التي اقترحها الغربيون في هذا المجال. بل كثيراً ما وجدنا أن بعض المعطيات يمكن أن تضيف أشياء كثيرة إلى المقترحات الغربية. من ذلك مثلاً أن «هاليداي» اهتم بتكرير الكلمات (التكرير المعجمي) وهذا ما اهتم به السجلماسي كبلاغي، ولكن المفسرين اهتموا ببنية أكبر من الكلمة وهي تكرير الجملة دون إغفال وظيفة التكرير. وكمثال ثان، اهتم «فان دايك» بترتيب الخطاب رابطاً بين ترتيب الوقائع في الخطاب وترتيب حدوث هذه الوقائع في الزمان والمكان، بينما اهتم المفسرون بأسباب الترتيب، أي بمقتضيات الأحوال التي تجعل المتكلم يحدث تغييراً في الترتيب الطبيعي مخرجاً الخطاب إخراجاً تمليه تلك المقتضيات.

10 - لقد جعلنا الاهتمام ببعض المعطيات التي يمكن أن تدرج في انسجام الخطاب لدى العلماء أو الفقهاء العرب نجد غنى في مفهوم العلاقات القائمة بين المتواليات التي يتألف منها النص أو جزء منه من نوع الإجمال/ التفصيل، العموم/ الخصوص، اللزوم والاتحاد وغيرها. ولو أننا كان أمامنا متسع من الوقت لتتبع مبحث أصول الفقه لأبرزنا الغنى والخصب الذي يتميز به مفهوم العلاقات في هذا المبحث. على أن عزاءنا الوحيد هو الاهتمام مستقبلياً بهذا المجال.

11 - من أهم النتائج التي توصلنا إليها في مبحث علوم القرآن اجتهاد السيوطي الذي

يرى أن القرآن الكريم كله تنظمه علاقة الإجمال والتفصيل، بحيث تعد آيات واردة في سورة سابقة إجمالاً تفصله آيات أخرى واردة في سورة أو سور لاحقة، بل يرى أن بعض السور في مجموعها تفصيل لآية أو آيتين وردتا في سورة متقدمة. وهكذا يجعلنا هذا الاكتشاف نقف على أمرين:

أ - أن السيوطي برهن برهنة دقيقة على مقولة مشهورة لدى العلماء المسلمين وهي أن القرآن كالكلمة الواحدة يفسر بعضه بعضاً.

ب - أن ترتيب القرآن على نحو مخصوص مخالف للترتيب الزمني لم يكن أمراً خاضعاً للمصادفة، بل تحكم فيه مبدآن: نمو النص من المجمل إلى المفصل ومن العموم إلى الخصوص، والمبدأ الثاني مبدأ الانسجام. أي، رفع التناقض.

على أن مبدأ الإجمال والتفصيل قد سُبق إليه «السيوطي»، فقد أشار الإمام «الشاطبي» صاحب «الموافقات» إلى أن النص القرآني يتدرج من المجمل إلى المفصل ومن العموم إلى الخصوص ومن المطلق إلى المقيد، موسعاً العلاقة الأولى لتنسحب على النص القرآني والأحاديث الشريفة.

12 - ونحن نمارس البحث واجهتنا مجموعة من التساؤلات كان بودنا أن نعمقها ولكن مجال بحثنا لا يستوعب بعضها، والبعض الآخر منعنا ضيق الوقت من تناوله.

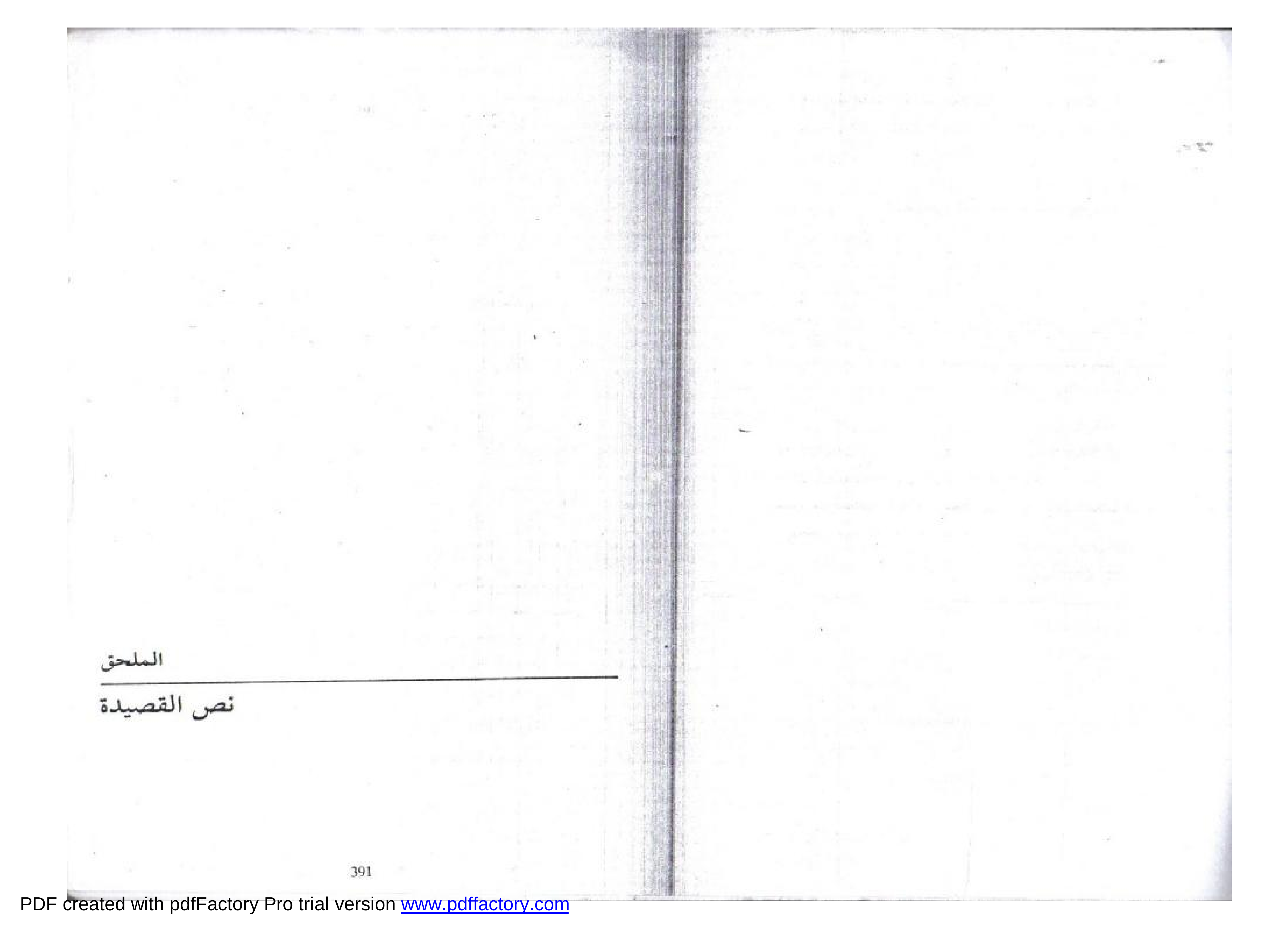
أ - ما هي المعايير التي تفصل بين البلاغة والنقد الأدبي في التراث العربي؟ لماذا يدرج ما يسمى عادة بنقاد الأدب أبواباً بلاغية في مؤلفاتهم؟

ب - يعتبر حازم القرطاجني في اعتقادنا أول ناقد عربي قدم تصوراً كاملاً للنص الشعري القديم (والنص الشعري عموماً)، مقسماً مؤلفه إلى ثلاثة أقسام: المعاني والتركيب والأساليب. والسؤال الذي يفرض نفسه لماذا هذا التقسيم؟ ما هي الأسس التي ترفده؟

جـ - ارتباطاً مع النقطة السالفة نجد أن «حازم القرطاجني» يذهب إلى أن الشاعر المفلق ينبغي أن تتوفر له ثلاث قوى: قوة حافظة وقوة مائزة، وقوة صانعة. ونحن نعلم أن هذه القوى وضعها فلاسفة مسلمون تفسيراً لكيفية حصول المعرفة. إن هذه الحقيقة تجعلنا نثير الانتباه إلى ضرورة الاهتمام بالأساس الفلسفي للتصور النقدي والآراء النقدية لدى «حازم القرطاجني». على أن هناك شقاً آخر في هذا التصور أدبي محض، ونعني به اتخاذ «القرطاجني» الشاعر المتنبي، نموذجاً طليعياً في كل حين معلقاً تعليقات موجبة في حقه، وبناء عليه يمكن أن نعتبر أن تفرد وتميز «حازم القرطاجني» كناقد ينبني على هذين الأمرين، إضافة إلى كونه شاعراً.

د - هذه النقطة ذات علاقة وثيقة مع النقطة السالفة. فإذا كان «حازم» يصنف القوى إلى ثلاث فإن «السكاكي» يصنف العلاقات بين العناصر المكونة لجملة أو جملتين أو خطاب إلى ثلاثة أصناف: علاقة عقلية، وعلاقة وهمية، وعلاقة خيالية، بمعنى أنه يحتفظ بنفس التقسيم الثلاثي الذي وضعه (اقترضه) «القرطاجني»، وهما معاً يستمدان أسس هذه المفاهيم من الفلسفة الإسلامية. هناك إذن ثلاثة حقول معرفية، الفلسفة أولاً، فالبلاغة، فالنقد الأدبي: ما هي العلاقة القائمة بين هذه الحقول؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هي الكفيلة بإبراز العمق والخصب الذي يسم اطروحات القرطاجني، واجتهادات السكاكي.

هـ - أثناء قراءتنا لأعمال بعض النقاد أمثال «ابن طباطبا» و«الحاتمي» و«ابن رشيق» وغيرهم. لاحظنا أن هؤلاء ينعتون القصيدة بالبناء (القصر، الخيمة) وبالكائن والقفل والنسيج وغيره، كما يقيمون مقارنة بين فصول القصيدة وفصول الرسالة. نعتقد أن استمرار هذا التقليد بين نقاد تفصلهم فترات زمنية غير قصيرة، تحكمه خلفيات معينة لا يمكن أن يكشف عنها إلا بحث دقيق مخصص لهذا الأمر وحده.



الملحق

نص القصيدة

فارس الكلمات الغريبة

مزمور

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد[1]، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه[2].

يرسم قفا النهار[3]، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي[4]. إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها[5]. إنه الـراقع ونقيضه، الحياة وغيرها[6].

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا[7] - يحيا ويضلل اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام[8].

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا علامة السحر[9].

يملأ الحياة ولا يراه أحد[10]. يصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه[11]. يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها[12]. محفورة كلماته في اتجاه الضيّاع الضيّاع.

والحيرة وطنه، لكنه مليء بالعيون[13].
يرعب وينعش[14]
يرشح فاجعة ويفيض سخرية[15]
يقشر الإنسان كالبصلة[16].

إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه[17]. يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي خطواته جذوره[18].

يمشي في الهاوية وله قامة الريح[19].

ليس نجماً

ليس نجماً ليس إيحاء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر[20]

هو ذا يأتي كرمح وثني
غازياً أرض الحروف
نازفاً ـ يرفع للشمس نزيفه[21]،

هو ذا يلبس عري الحجر
ويصلي للكهوف[22]

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة[23]

ملك مهيار

ملك مهيار[24]
ملك والحلم له قصر وحدائق نار[25]
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات[26]؛
ملك مهيار
يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرار[27].

صوت

مهيار وجه خانه عاشقوه[28]
مهيار أجراس بلا رنين[29]
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنية تزورنا خلسة
في طرق بيضاء منفية[30]،
مهيار ناقوس من التائهين
في هذه الأرض الجليلية[31].

صوت آخر

ضيع خيط الأشياء وانطفأت
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقوّرت وجنتاه من ملل
جمّع أشلاءه على مهل

جمّعها للحياة، وانتشرا[32].

تولد عيناه

في الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف،
تولد عيناه[33]،

تولد عيناه
في الأعين المطفأة الحائرة
تسأل عن أريان[34]،

تولد عيناه
في سفر بسيل كالنزيف
من جثة المكان[35]،

في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت ـ
تولد عيناه[36].

الأيام

تعبت عيناه من الأيام[37]
تعبت عيناه بلا أيام
هل يثقب جدران الأيام[38]
يبحث عن يوم آخر ـ[39]
أهنا أهنالك يوم آخر[40]؟

دعوة للموت [أصوات]

يضربنا مهيار
يحرق فينا قشرة الحياة
والصبر والملامح الوديعة[41]،

فاستسلمي للرعب والفجيعة
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة[42]
واستسلمي للنار[43].

صوت

يهبط بين المجاذيف بين الصخور[44]
يتلاقى مع التائهين
في جرار العرائس
في وشوشات المحار[45]،

يعلن بعث الجذور
بعث أعراسنا والمرافيء والمنشدين[46] ـ
يعلن بعث البحار[47].

قناع الأغنيات

باسم تاريخه في بلاد الوحول
يأكل، حين يجوع، جبينه
ويموت وتجهل كيف يموت الفصول
خلف هذا القناع الطويل
من الأغنيات[48].

وحده البذرة الأمينة[49]
وحده ساكن في قرار الحياة[50].

مدينة الأنصار

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقي يديه
قوساً يمر القبر
من تحتها، وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر ـ[51]
وليحترق مهيار[52].

أكثر من زيتونة ونهر
ونسمة تروح أو تجيء
أكثر من جزيرة وغابة
أكثر من سحابه
تركض في طريقه البطيء
تقرأ، في سريرها، كتابه[53]

المهد الجديد

يجهل أن يتكلم هذا الكلام[54]
يجهل صوت البراري[55]،
إنه كاهن حجري النعاس[56]
إنه مثقل باللغات البعيدة[57].

هو ذا يتقدم تحت الركام
في مناخ الحروف الجديدة[58]

مانحاً شعره للرياح الكئيبة
خشناً ساحراً كالنحاس[59].

إنه لغة تتموج بين الصواري[60]
إنه فارس الكلمات الغريبة[61]

بين الصدى والنداء

بين الصدى والنداء يختبيء[62]
تحت صقيع الحروف يختبيء[63]
في لهفة التائهين يختبيء[64]
في الموج، بين الأصداف يختبيء[65]
وحينما يغلق الصباح على
عينيه أبوابه وينطفيء،
يلجيء مصباحه إلى جبل
ضيعه يأسه، ويلتجيء[66].

الجرس

النخيل انحنى[67]
والنهار انحنى والمساء ـ

إنه مقبل، إنه مثلنا[68]؛

غير أن السماء
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدلي
وجهه، فوقنا، جرساً أخضرا[69]

آخر السماء

يحلم أن يرمي عينيه في
قرارة المدينة الآتية[70]
يحلم أن يرقص في الهاوية[71]
يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياء
أيامه الخالقة الأشياء[72]؛

يحلم أن ينهض أن ينهار
كالبحر ـ أن يستعجل الأسرار
مبتدئاً سماءه في آخر السماء[73].

وجه مهيار

وجه مهيار نار
تحرق أرض النجوم الأليفة،

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة
رافعاً بيرق الأفول[74]
هادماً كل دار؛
هو ذا يرفض الإمامة
تاركاً يأسه علامة[75]
فوق وجه الفصول[76].

الحيرة [أصوات]
لأنه يحار
علمنا أن نقرأ الغبار[77].

لأنه يحار
مرت على بحارنا سحابة
من ناره من عطش الأجيال[78].

لأنه يحار
أعطى لنا الخيال
أقلامه، أعطى لنا كتابه[79].

ينام في يديه
يمد راحته
للوطن الميت للشوارع الخرساء[80]،

وحينما يلتصق الموت بناظريه
يلبس جلد الأرض والأشياء
ينام في يديه[81].

يحمل في عينيه

يأخذ من عينيه
لآلاء؛ من آخر الأيام والرياح
شرارة، يأخذ من يديه
من جزر الأمطار
جبلة يخلق الصباح[82].

أعرفه ـ يحمل في عينيه
نبوة البحار
سماني التاريخ والقصيدة
الغاسلة المكان[83]،

أعرفه ـ سماني الطوفان[84].

توأم النهار

أللیل أبواب وساحرات
في رئتي مهيار
في وجهه الأصفر في يديه[85]!

مت مثلنا ضع معنا يا آدم الحياة
أبحر بنا إليه؛
نشتاقه نحيا له ـ مهيار
توأمنا وتوأم النهار[86].

رياح النهار

ما لكم[87]؟ إن مهيار ضاع
فك ألغازه ورماها
حجراً في كتاب الغبار[88]
ارفعوا الشراع[89]
اعبروا البحار[90]
أفلا تلمحون سواها[91]؟
ما لكم؟ سبقتكم رياح[92] النهار[93].

الآخرون

عرف الآخرين
فرمى صخره فوقهم واستدار
حاملاً غرة النهار
والسنين التي تهرول عذرية الجنين[94].

وجهه عالق بالحدود الغريبة
ينحني فوقها ويضيء؛

حيث لا يلتقي بسواه[95] يجيء[96]
حيث لا يلمح الآخرين استدار
حاملاً غرة النهار
ماحياً صفحة السماء القريبة[97].

البربري القديس

ذاك مهيار قديسك البربري
يا بلاد الرؤى والحنين،
حامل جبهتي لابس شفتي
ضد هذا الزمان الصغير على التائهين[98].

ذاك مهيار قديسك البربري -
تحت أظفاره دم رإله[99]،
إنه الخالق الشقي[100]
إن أحبابه من رأوه وتاهوا[101]

ـ الرازي محمد فخر الدين. التفسير الكبير. دار الفكر. بيروت.
ـ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. الكشاف عن حقائق التأويل وعيون الأقاويل

المراجع

ـ أدونيس، علي أحمد سعيد (1971) الآثار الكاملة. دار العودة. بيروت.
ـ أدونيس، علي أحمد سعيد (1978) زمن الشعر. دار العودة بيروت.
ـ أدونيس، علي أحمد سعيد (د. تاريخ) مفرد بصيغة الجمع. دار العودة. بيروت.
ـ أدونيس، علي أحمد سعيد (1987) شهوة تتقدم في خرائط المادة. دار توبقال.
ـ الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسن. الأغاني. مج11. دار إحياء التراث العربي. القاهرة. (بدون تاريخ).
ـ بك، كمال خير (1982). حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار المشرق. بيروت.
ـ الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب. البيان والتبيين. شرح حسن السندوبي. دار الفكر. بيروت. (بدون تاريخ).
ـ الجرجاني، عبدالقاهر. أسرار البلاغة. دار المعرفة. بيروت. 1978.
ـ الجرجاني، عبدالقاهر. دلائل الإعجاز. دار المعرفة. بيروت. 1978.
ـ جيلدرفان (1986). بدايات النظر في القصيدة. ترجمة عصام بهي. في مجلة فصول. مج6. ع2. يناير/ فبراير/ مارس.
ـ خوري، إلياس (د. تاريخ). دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد. بيروت.
ـ درويش،محمود.(1986). هي أغنية هي أغنية. دار الكلمة للنشر. بيروت.
ـ درويش،محمود. (1986). ورد أقل. دار توبقال. الدار البيضاء.
ـ الرازي محمد فخر الدين. التفسير الكبير. دار الفكر. بيروت. ط1. 1981.
ـ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. الكشاف عن حقائق التأويل وعيون الأقاويل

في وجوه التأويل. دار الفكر. ط1. 1977.

- الزركشي، بدرالدين محمد بن عبدالله. البرهان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر بيروت. ط3. 1980.
- السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف، الرباط. 1980.
- السكاكي، محمد بن علي. مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية. بيروت. (بدون تاريخ).
- السيوطي جلال الدين. الاتقان في علوم القرآن. دار الفكر. بيروت. 1979.
- السيوطي جلال الدين. تناسق الدرر في تناسب السور. تحقيق عبدالقادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1986.
- طباطبا، محمد أحمد بن. عيار الشعر. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.
- عاشور، محمد الطاهر بن. تفسير التحرير والتنوير. الدار التونسية للنشر. تونس 1984.
- عبد علي، عصام. (1976). مهيار الديلمي حياته وشعره. دار الحرية للطباعة. بغداد.
- عصفور، جابر (1982). مفهوم الشعر. دار التنوير. بيروت. ط2.
- عصفور، جابر (1983). الصورة الفنية. دار التنوير. بيروت.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل. كتاب الصناعتين. دار الكتب العلمية 1981. بيروت.
- العكبري أبو البقاء. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي. مج1. تصحيح وضبط وفهرسة. مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي. دار الفكر. بيروت (بدون تاريخ).
- القرطاجني، أبو الحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. ط 2. بيروت 1981.
- كمال الروبي، إلفت (1978). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. دار التنوير. بيروت. ط2.
- المتوكل، أحمد (1986). دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة. الدار البيضاء.
- المعتز، عبدالله بن. كتاب البديع. تعليق أغناطيوس كراتشكوفسكي. نشر Messrs. Luzac and Co. لندن. 1935.
- مفتاح، محمد (1985). تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. دار التنوير. بيروت.
- مفتاح، محمد (1987). دينامية النص. تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي. بيروت.
- منظور، ابن. لسان العرب المحيط.
- النيسابوري، أحمد بن محمد بن إبراهيم. قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، المكتبة الثقافية. بيروت (بدون تاريخ).
- أنيس إبراهيم وآخرون. المعجم الوسيط. دار إحياء التراث العربي. (بدون تاريخ).

المراجع الأجنبية

- Adam, J.M. (1984) Linguistique et discoors Littéraire. Fernand Nathan. Paris.
- Adam, J.M. (1986). Dimensions Sequentielle et Configurationnelle du texte. in Degrés, N° 46 - 47. Automne 1986. pp. b - b 22.
- Balpe, J.P. (1980) Lire la poésie. Armand Colin. Paris.
- Briolet, D. (1984) Le Langage poétique. Fernand Nathan. Paris.
- Brown, G. and George Yule. (1983). Discourse Analysis. C.U.P. London.
- Chevalier. J. et Alain Cheerbrant. (1982) Dictionnaire des Symbloles. Robert Laffont. S.A et Jupiter. Paris.
- Culler, J (1981) Literary Competence. in Essays in Madern Stylistics. edited by. Donald. C. Freeman. Methuen and. Co. Ltd. London.
- De Bangrande, R. and Wolfgang Dressler (1981). Introduction to Text Linguistics Longman. London.
- Delas, D. et J. Filiolet. (1973). Linguistique et poétique. Larousse. Paris.
- Eco, Unberto. (1985). Lector in Fabula, (ed) Grasset et Fasquelle. Paris.
- Fairley, Irene. R. (1981). Syntactic Deviation And Cohesion. in Essays in Modern Stylistics. ed. by Donald. C. Freeman. Methuen and Co. Ltd. London.
- Grant, M. et J. Hazel. (1975). Dictionnaire de la Mythologie. Seghers. Paris.
- Greimas, A. J, et J. Courtes. (1979) Semiotique. dictionnaire raisonné de la Theorie du Langage. Hachette. Paris.
- Halliday, M.A.K. and R. Hasan (1976) Cohesion in English. Longman. London.

- Halliday, M.A.K, (1978). Language as Social Semiotic. Edward Arnold. London.
- Halliday, M.A.K, (1985). An Intraduction to Functional Grammar. Edward Arnold. London.
- Hangom, S.O. (1982) Understanding Literary Metaphor. in Metaphor: problems and perspectives. ed by. David. S. M. London.
- Jakobson, R (1963) Essais de Linguistique Generale. Larousse. Paris.
- Jansen, Steen (1986). Texte et fiction. in Degrés N° 46 - 47. p.p.h I - h 34.
- Leech. Geoffrey. N. (1969) A Linguistic Guide to English Poetry. Longman. London.
- Leech, G. N. and M.H. Short (1981) Style in Fiction. Longman. London.
- Le Guern, M. (1973) Semantique de la Metaphore et de la Metonymie. Larousse. Paris.
- Mainguenau, D. (1986) Eléments Linguistique pour le texte littéraire ed. Bordas. Paris.
- Maitre. Doreen (1983). Literature and possible Worlds. (ed) Doreen Maitre - London.
- Moutaouakil, A. (1982). reflexions sur la theorie de la Signification dans la pensée Linguistique Arabe. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Rabat.
- Mukarovsky, J. (1976). On Poetic Language. (translated and edited, by John Burbank and. Peter Steiner). Yale University Press. London.
- Oreccioni, Kerbrat. (1977) La Connotation. P.U.L. Paris.
- Randall Marilyn (1985). Context and Convention. The Pragmatics of Literariness in Poetics. 14. pp. 415 - 31.
- Rifaterre, Michel. (1979). La Production du texte. ed Seuil. Paris.
- Samet, J. and Schank R. (1984) Coherence and Connectivity. in Linguistics and Philosophy. vol. 7. N° 1. pp. 57 - 82.
- Tourengeau, R. Metaphor and Cognitive structure. in Metaphor: problems and perspectives (1982). ed. by David. S. Miall. London.
- Van Dijk, T.A. (1977). Text and Context. Longman. London.
- Van Dijk, T.A. (1984). Texte. in Dictionnaire des Littérateurs Français. edition. Bordas. 1984. Paris.

قائمة المفاهيم الأساسية

- Aboutness .... الحولية
- Actual world .... العالم الفعلي (الواقعي)
- Anaphoric (reference) .... الإحالة القبلية
- Back ground knowledge .... المعرفة الخلفية
- Cataphoric (reference) .... الإحالة البعدية
- Coherence .... الانسجام
- Cohesion .... الاتساق
- Collocation .... التضام
- Connection .... الترابط
- Context .... السياق
- Coreferentiality .... التحاولية
- Discourse .... الخطاب
- Ellipsis .... الحذف
- Endophoric (reference) .... الإحالة النصية
- Exophoric (reference) .... الإحالة المقامية
- Expository connection .... الترابطات العرضية
- Frames .... الأطر
- Inference .... (الاستنباط) الاستدلال
- Interpolative connections .... الترابطات الإدماجية
- Knowledge of the world .... معرفة العالم
- Local interpretation .... التأويل المحلي
- Macro - structure .... البنية الكلية

فهرست

الباب الأول

الاقتراحات الغربية

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الباب الثاني

المساهمات العربية

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

القسم الأول: علم التفسير

القسم الثاني: علوم القرآن

الباب الثالث

التحليل والمناقشة

الفصل الحادي عشر

الفصل الحادي عشر